

R

HENRIQUE PINTO

INICIAÇÃO AO VIOLÃO

(Princípios Básicos e Elementares para Principiantes)



RICORDI

Dedicatória:

DR. JOÃO TEIXEIRA PINTO

AGRADECIMENTOS

AUGUSTO J. CICUTO - pelo incentivo

PAULO PORTO ALEGRE e CLEMER ANDREOTTI - pelos desenhos

EDUARDO ALBERTO ESCALANTE - pela tradução para o espanhol

ÍNDICE

Título	Pág.
— Dedicatória	1
— Preliminares	5
— Objetivo do Método	8
— Onde e como Sentar	9
— Mão Direita	10
— Quanto ao toque dos dedos	
da Mão Direita: Do Indicador, Médio e Anular	12
Do Polegar	13
— Preparo da Mão Direita	14
— Abreviações usadas para a Mão Direita	15
— Símbolos usados para determinar a localização das notas	16
— Primeiro exercício:	
Uso do Indicador, Médio e Anular	17
— Segundo exercício:	
Uso do Polegar	19
— Terceiro exercício:	
Combinação do Polegar com o Indicador, Médio e Anular	21
— Preparo da Mão Esquerda	23
— Abreviações usadas para a Mão Esquerda	24
— Localização das notas naturais sobre a 6. ^a , 5. ^a e 4. ^a Cordas	25
— Primeiro exercício:	
Sobre a 6. ^a Corda	26
— Segundo exercício:	
Sobre a 5. ^a Corda	26
— Terceiro exercício:	
Sobre a 4. ^a Corda	27
— Quarto exercício:	
Sobre a 6. ^a , 5. ^a e 4. ^a Cordas	27
— Exercícios combinados:	
Polegar com Indicador, Médio e Anular	28
— Localização das notas naturais sobre a 3. ^a , 2. ^a e 1. ^a cordas	29
— Primeiro exercício:	
Sobre a 3. ^a Corda	29
— Segundo exercício:	
Sobre a 2. ^a Corda	30
— Terceiro exercício:	
Sobre a 1. ^a Corda	30
— Quarto exercício:	
Sobre a 3. ^a , 2. ^a e 1. ^a Cordas	31
— Notas alteradas	
Alteração com Sustenido	32
Alteração com Bemol	32
Alteração com Bequadro	33
— Coletânea de estudos melódicos e peças, usando todas as notas estudadas	33
— Andante — Henrique Pinto	34
— Poco Andante — N. Coste	34
— Andantino — A. Cano	35
— Andantino — M. Carcassi	36
— Valsa — F. Carulli	37
— Allegretto — H. P.	38
— Quase Andante — H. P.	38
— Prelúdio — H. P.	39
— Allegretto — M. Carcassi	40
— Andante Religioso — M. Carcassi	41
— Andante — F. Carulli	42
— Andante — M. Carcassi	44
— SEGUNDA FASE	45
— O Ligado	45
— A Pestana	46
— Primeiro exercício:	
Localização das notas em outras posições	47
— Quanto aos sinais de alteração	49
Coletânea de Peças Progressivas	
— Espagnoleta — G. Sanz	52
— Green-Sleeves — Anônimo	53
— Allegretto — M. Carcassi	54
— Papillon — M. Carcassi	55
— Allegro — H. P.	56
— Estudo em Do — F. Tárrega	57
— Estudo em Mi menor — F. Tárrega	58
— Andantino — M. Carcassi	59
— Valsa — D. Aguado	61
— Lágrima — F. Tárrega	62
— Bourrée — J. S. Bach	63

Título	Pág.
— Dedicatória	1
— Preliminares	5
— Objetivo del Método	8
— Adonde y como sentarse	9
— Mano Derecha	10
— Quanto al toque de los dedos de la mano derecha del Índice, Mayor y Anular	12
Del Pulgar	13
— Preparo de la Mano Derecha	14
— Abreviaturas usadas para la Mano Derecha	15
— Símbolos usados para determinar la localización de las notas	16
— Primer ejercicio:	
Uso del Índice, Mayor y Anular	17
— Segundo ejercicio:	
Uso del Pulgar	19
— Tercer ejercicio:	
Combinación del Pulgar con el Índice Mayor y Anular	21
— Preparo para la mano Izquierda	23
— Abreviaturas usadas para la Mano Izquierda	24
— Localización de las notas naturales sobre la 6. ^a , 5. ^a y 4. ^a cuerdas	25
— Primer ejercicio:	
Sobre la 6. ^a Cuerda	26
— Segundo ejercicio:	
Sobre la 5. ^a Cuerda	26
— Tercer ejercicio:	
Sobre la 4. ^a Cuerda	27
— Cuarto ejercicio:	
Sobre la 6. ^a , 5. ^a y 4. ^a Cuerdas	27
— Ejercicios combinados: Pulgar con el Índice, Mayor y Anular	28
— Localización de las notas naturales sobre la 3. ^a , 2. ^a y 1. ^a Cuerdas	29
— Primer ejercicio:	
Sobre la 3. ^a Cuerda	29
— Segundo ejercicio:	
Sobre la 2. ^a Cuerda	30
— Tercer ejercicio:	
Sobre la 1. ^a Cuerda	30
— Cuarto ejercicio:	
Sobre la 3. ^a , 2. ^a y 1. ^a Cuerdas	31
— Notas Alteradas	
Alteracion con Sustenido	32
Alteracion con Bemol	32
Alteracion con Becuadro	33
— Colectanea de estudios melódicos y piezas usando todas las notas estudiadas	33
— Andante — Henrique Pinto	34
— Poco Andante — N. Coste	34
— Andantino — A. Cano	35
— Andantino — M. Carcassi	36
— Valsa — F. Carulli	37
— Allegretto — H. P.	38
— Quase Andante — H. P.	38
— Prelúdio — H. P.	39
— Allegretto — M. Carcassi	40
— Andante Religioso — M. Carcassi	41
— Andante — F. Carulli	42
— Andante — M. Carcassi	44
— SEGUNDA FASE	45
— El Ligado	45
— La Cejilla	46
— Primer ejercicio:	
Localizacion de las notas en otras posiciones	47
— Quanto a los señales de alteración	49
Colectanea de Piezas progresivas	
— Espagnoleta — G. Sanz	52
— Green-Sleeves — Anônimo	53
— Allegretto — M. Carcassi	54
— Papillon — M. Carcassi	55
— Allegro — Henrique Pinto	56
— Estudio em Do — F. Tárrega	57
— Estudio em Mi menor — F. Tárrega	58
— Andantino — M. Carcassi	59
— Valsa — D. Aguado	61
— Lágrima — F. Tárrega	62
— Bourrée — J. S. Bach	63

O problema no ensino do violão consiste principalmente na sistemática, que, até agora, veio colocar como objetivo a formação de "virtuosos" no menor tempo possível.

Este tipo de filosofia, cujo argumento é caduco e sem bases concretas na evolução natural e ascendente do aluno, veio formar mais vítimas deste sistema do que propriamente os "virtuosos" pretendidos.

Tenho comprovado, através da experiência de vários anos no ensino do violão, que estas "vítimas inconscientes" são geradas, principalmente, pela má estruturação em sua base, onde será assentada toda evolução psico-motora do violonista.

Portanto, cada aluno exige toda uma individualização na preparação instrumental.

Devemos associar toda psicologia de ensino, sedimentada principalmente na natureza do indivíduo.

Cada aluno constitui um problema a ser resolvido, conforme suas características físicas, intelectuais e sua disposição natural para o instrumento.

Essa evolução violonística personalizada está diretamente ligada a uma postura, na qual o instrumento venha a se adaptar às condições anatômicas naturais do aluno, e não o contrário, como se costuma pensar.

Tenho por objetivo o parcelamento de cada problema. Desde onde sentar-se, até a postura das mãos, em sua livre movimentação, através das várias fases do ensino.

Sob este aspecto, devemos levar em consideração a evolução mental, condizente com o setor musical, que está diretamente ligada ao trabalho mecânico-instrumental. Portanto, os dois caminham juntos.

Com cada um destes pólos, o mental e o puramente violonístico, sendo trabalhado de uma forma paralela e inteligente, todos os problemas futuros chegarão a uma resolução natural e ordenada, porque de início teremos a exata proporção da lógica da adaptação instrumento+físico e conseqüente movimentação livre.

Não é tão importante o exercício melódico em si, como finalidade, mas sim como ele será encarado no plano técnico-instrumental.

Assim sendo, teremos sedimentado a base onde a evolução técnica e a musical terão um paralelismo ascensional.

As fases que abrangem os aspectos desta evolução técnica, isto é, livre movimentação das mãos, estão ligadas a problemas de várias ordens, como: ADAPTAÇÃO NATURAL FÍSICO-INSTRUMENTAL.

Durante o desenvolver deste método, veremos toda uma explicação, que dará a sensação do violão como uma continuidade de nosso ser, e não um objeto estranho e incômodo.

Alguns aspectos técnicos devem ser abordados, como generalidades, porém, dentro destas generalidades, existe a adaptação a cada problema físico, digamos, orgânico.

Alguns comportamentos ideais sobre o domínio violonístico vieram quase sempre de um empirismo, que conforme as necessidades musicais do executante, o levaram a resultados que satisfizeram seus objetivos, ou melhor, sua necessidade de exteriorizar sua verdade interior.

El problema de la enseñanza de la guitarra consiste principalmente en la sistematización que, hasta ahora, ha colocado como objetivo la formación de "virtuosos" en el menor tiempo posible.

Este tipo de filosofía, cuyo argumento es caduco y sin base concreta en la evolución natural y ascendiente del alumno, vino a formar más víctimas de este sistema que propriamente los "virtuosos" pretendidos.

Me comprobado, por la experiencia de varios años en la enseñanza de la guitarra, que estas "victimas inconscientes" son engendradas, principalmente, por la mala estructuración en su base, donde será asentada toda la evolución psico-motora del guitarrista.

Por lo tanto, cada alumno exige toda una individualización en la preparación instrumental.

Devemos asociar toda la psicología de la enseñanza, sedimentada principalmente en la naturaleza del individuo.

Cada alumno constituye un problema para ser resuelto, conforme sus características físicas, intelectuales y su disposición natural para el instrumento.

Esa evolución guitarrística personalizada está directamente ligada a una postura, en que el instrumento venga a adaptarse a las condiciones anatômicas naturales del alumno, y nó, por lo contrario, como suele pensarse.

Tengo por objetivo el parcelamiento de cada problema. Desde donde sentarse, hasta la postura de las manos, en su libre movimiento, a través de las varias etapas de la enseñanza.

Sobre este aspecto, debemos llevar en consideración la evolución mental, acordante con el sector musical, que está directamente asociada al trabajo mecánico-instrumental. Por lo tanto, ambos caminan juntos.

Con cada uno de estos polos — lo mental y lo puramente guitarrístico — siendo trabajados de forma paralela e inteligente, todos los problemas futuros llegarán a una solución natural y ordenada, por que desde el principio tendremos la exacta proporción de la lógica de la adaptación instrumento-físico y la conseqüente movilización libre.

No es tan importante el ejercicio melódico en sí, como finalidad, sino como será encarado en el plan técnico-instrumental.

De esta manera, habremos asentado la base en que la evolución técnica y la musical tendrán un paralelismo ascensional.

Las fases que abarcan los aspectos de esta evolución técnica, o sea, el libre movimiento de las manos, están ligadas a problemas de varios tipos, como: ADAPTAÇÃO NATURAL FÍSICO-INSTRUMENTAL.

Durante el desarrollo de este método, veremos toda una explicación que dará la sensación de la guitarra como una continuidad de nuestro ser, y nó como un objeto extraño e incômodo.

Algunos aspectos técnicos tendrán que ser abordados, como generalidades, apesar que dentro de esas generalidades existe la adaptación a cada problema físico, digamos, orgânico.

Algunos comportamientos ideales sobre el dominio guitarrístico surgieron, casi siempre, de un empirismo que, conforme las necesidades musicales del ejecutante, lo condujeron a resultados que saciaron sus objetivos, o mejor, sus necesidades de exteriorizar su verdad interior.

6 Podemos citar, no caso dos violonistas, vários nomes, como: Andrés Segovia, Julian Brea, Irmãos Abreu, John Williams, Barbosa Lima e outros.

Como casos a serem citados com particularidades interpretativas distintas e com resoluções, para cada caso, com técnicas características, temos dois artistas, diferentes na maneira de "dizer" a música, que são Andrés Segovia e Julian Brea.

Os dois, diante de suas necessidades musicais, moldaram suas técnicas de forma a exteriorizar suas realidades sonoras.

Segovia, o apaixonado, grandiloquente, senhor absoluto de uma robustez sonora jamais equiparada, faz sua música conforme sua personalidade. O mínimo que poderemos falar dele é que é ARREBATADOR.

Julian Brea, o refinado, buscando matizes dentro do espírito do compositor, personalidade culta e com um alto grau da verdade elaborada pelo criador.

Quão marcantes são esses dois conceitos técnicos e musicais diametralmente opostos.

Dentro da realidade de cada um, não poderíamos simplesmente dizer que o toque da mão direita com ou sem apoio irá diferenciá-los ou o formato de seus dedos e unhas caracteriza suas sonoridades e fraseados.

A citação destes dois violonistas é uma ilustração à próxima colocação, no campo técnico-musical, dos prováveis problemas que poderão surgir:

a) Problemas de ordem musical:

Existem os problemas de ordem da assimilação musical, como por exemplo, a identificação repertorial, depois da primeira fase do contato com o instrumento.

Neste item do repertório, deve-se observar as características que identificam o caráter da obra, com a atual evolução técnica do aluno.

Entende-se como técnica o complexo digital-motor, com as possibilidades de compreensão musical, dentro dessa possibilidade técnica.

Sob o aspecto melódico, temos que admitir as particularidades dentro do contexto técnico, isto é, maior ou menor pressão digital, ângulos de ataque da mão direita, que deverão ser despertados dentro dos objetivos musicais.

b) Problemas de ordem psicológica ou psicossomática:

Estes são originados principalmente pela falta de psicologia do professor. São os traumas psíquicos, criados desde o início, ou durante certa fase do estudo, por observações maldosas, comparativas ou depreciativas.

c) Inconsciência de uma técnica mal organizada:

Neste aspecto, veremos que paulatinamente o instrumentista vai-se embrutecendo (enrijecimento e a consequência de problemas de ordem muscular), até o ponto de seu retrocesso mecânico-instrumental.

Para o violonista, que é o nosso caso, isto será um trauma psicológico de grandes proporções, e este retrocesso técnico, em certos casos, o levará a uma anulação total no manuseio do instrumento. Além do prejuízo profissional, quando for o caso, poderá lhe causar grandes danos de ordem moral. Seria como se construíssemos um palácio, e aos poucos o vissemos desmoronar sobre sua base.

Para finalizar este meu parecer, sobre nomes que vieram definir a Escola Moderna do Violão, irei mencionar aquele que iniciou toda a estrutura do pensamento contemporâneo violonístico, que foi Francisco Tárrega.

Pujol conta sobre as várias fases pelas quais Tárrega passou, até atingir a pulsação ideal, para a obtenção sonora idealizada por ele.

É bastante curioso todo o clima formado logo após sua morte.

Podremos citar, en el caso de los guitarristas, varios nombres como: Andrés Segovia, Julian Brea, Hermanos Abreu, John Williams, Barbosa Lima y otros.

Como casos para citar, con particularidades interpretativas distintas y con soluciones, para cada caso, con técnicas características, tenemos dos artistas, diferentes en su manera de "decir" la música; son ellos Andrés Segovia y Julian Brea.

Ambos, ante sus necesidades musicales, moldaron sus técnicas de manera a exteriorizar sus realidades sonoras.

Segovia, el apasionado, grandilocuente, señor absoluto de una robustez sonora jamás equiparada, hizo su música de acuerdo con su personalidad. Lo mínimo que podremos decir de él, es ser ARREBATADOR.

Julian Brea, el refinado, buscando matices dentro del espíritu del compositor, personalidad culta y con un alto grado de la verdad elaborada por el creador.

Son marcantes estos dos conceptos técnicos y musicales diametralmente opuestos.

En la realidad de cada uno, no podríamos sensillamente decir que el toque de la mano derecha con o sin apoyo irá a diferenciarlos. O la forma de los dedos y uñas caracteriza sus sonoridades y fraseados.

La citación de estos dos guitarristas es una ilustración para la próxima colocación, en el campo técnico-musical, de los posibles problemas que podrán surgir:

a) Problemas de orden musical:

Existen los problemas de orden de la asimilación musical, como por ejemplo, la identificación repertorial, después de la primera fase del contacto con el instrumento.

En este ítem del repertorio, se deben observar las características que identifican el carácter de la obra, con la actual evolución técnica del alumno.

Se entiende por técnica el complejo digital-motor, con las posibilidades de comprensión musical, dentro de esa posibilidad técnica.

Sobre el aspecto melódico, tenemos que admitir las particularidades dentro del contexto técnico, o sea, mayor o menor presión digital, ángulos de ataque de la mano derecha, que tendrán que ser despertados en el ámbito de los objetivos musicales.

b) Problemas de orden psicológica o psicossomáticos:

Estos se originan principalmente por la falta de psicología del maestro. Son los traumatismos psíquicos creados desde el principio o durante cierto período del estudio, causados por observaciones mal intencionadas, comparativas o depreciativas.

c) Inconsciencia de una técnica mal organizada:

Cuanto a este aspecto, veremos que paulatinamente el instrumentista se va embruteciendo (endureciendo con la consecuencia de problemas de orden muscular), hasta el punto de su retroceso mecánico-instrumental.

Para el guitarrista, que es nuestro caso, esto será un trauma psicológico de grandes proporciones y este retroceso técnico, en ciertos casos, lo llevará a una anulación total en el manuseo del instrumento. Además del perjuicio profesional, cuando sea el caso, podrá causarle enormes daños de orden moral. Sería como si construyésemos un palacio y poco a poco lo viésemos desmoronarse sobre su base.

Para finalizar mi parecer sobre los nombres que han definido la Escuela Moderna de la Guitarra, iré a mencionar aquél que inició toda la estructura del pensamiento contemporáneo guitarrístico: Francisco Tárrega.

Pujol cuenta a respecto de las varias etapas por las cuales Tárrega pasó, hasta alcanzar la pulsación ideal, para la obtención sonora idealizada por él.

Es bastante curioso todo el clima formado en seguida a su muerte.

Basicamente, sua técnica, ou melhor, sua última busca, conforme sua necessidade musical, seria o ataque dos dedos da mão direita, de forma perpendicular às cordas, isto é, formando um ângulo de 90 graus com relação às cordas, e sem uso de unhas.

Conforme sua forma de pensar, o toque sobre as cordas, sem unhas, está ligado diretamente à parte mais sensível do corpo humano, que é a ponta carnosa dos dedos.

Este toque vem trazer certa dificuldade de mobilidade.

O toque com a unha dá liberdade de movimentação, percebemos nos dedos a sensação de agilidade. Mas conforme a teoria de Tárrega, o resultado não é de profundidade e interesse musical.

Porém, se analisarmos as características culturais, dificuldades comparativas, referências violonísticas passadas e presentes, vemos que ele estava sozinho. Sobre seus princípios técnicos todos os tabus foram criados.

Seus exercícios técnicos, como escalas, arpejos, formas de ligados, saltos e trêmulos, demonstram apenas uma faceta de sua maneira de pensar, para a obtenção do resultado final a que ele chegou, ou gostaria de chegar.

Mas, até este ponto, se o analisarmos de forma simplista, qualquer estudante alcançaria, em poucos anos, o que ele levou uma vida inteira para objetivar.

Poderíamos perguntar: "O que Tárrega queria alcançar, diante de tanto esforço físico e tantas fórmulas mecânicas?"

Como poderíamos explicar objetivamente algo subjetivo?

Qual o ponto, dentro de sua mente, a ser atingido através da técnica pura?

No espírito do artista, algo existe num subjetivismo inexplicável. Através de seu trabalho, ele sente que teria que viver dez vidas. Sempre se torna mais distante o objetivo da perfeição.

Seria a técnica pura o caminho que conduz o homem-matéria a esse subjetivismo? Ou essa seria simplesmente um meio artificial?

Qual seria a atitude correta para alcançarmos este ponto, dentro de nosso infinito mental?

Podemos pensar nas diferenças globais, ao compararmos qualquer ser humano, sobre qualquer característica, seja ela física ou mental.

Desde que seja despertado no aprendizado o conceito do perfeito, todo seu organismo irá se moldando a esta nova característica. Assim poderemos dizer que toda alteração mental irá trazer uma alteração física.

Chamamos a esta alteração física, através da mente, de psicossomatismo, ou melhor, alteração psicossomática.

Agora poderemos supor que Tárrega, por meio de um esforço físico brutal, quisesse exteriorizar um pensamento infinito através da matéria.

Se partirmos do princípio que o homem é o que pensa, poderemos chegar a resultados mais rápidos e menos penosos que Tárrega conseguiu chegar.

Basicamente, su técnica, o mejor, su última busca, conforme su necesidad musical, sería el ataque de los dedos de la mano derecha, en posición perpendicular a las cuerdas, o sea, formando un ángulo de 90 grados con relación a las cuerdas y sin el uso de las uñas.

Conforme su manera de pensar, el toque sobre las cuerdas, sin uñas, está unido directamente a la parte más sensible del cuerpo humano, que es la punta carnosa de los dedos.

Este toque proporciona cierta dificultad de movilidad.

El toque con la uña dá libertad de movimiento; percibimos en los dedos la sensación de agilidad. Pero conforme la teoría de Tárrega, el resultado no es de profundidad e interés musical.

Sin embargo, analizando las características culturales, dificultades comparativas, referencias guitarrísticas pasadas y presentes, vemos que él estaba solo. Sobre sus principios técnicos todos los tabus fueron creados.

Sus ejercicios técnicos como escalas, arpegios, formas de ligados, saltos y trémulos, señalan apenas una faceta de su manera de pensar, para lograr el resultado final a que él llegó, o gustaría de llegar.

Pero hasta este punto, si lo analizamos de forma simplista, cualquier estudiante alcanzaría, en pocos años, lo que él llevó una vida entera para objetivar.

Podríamos indagar: ¿"Que pretendía Tárrega alcanzar, ante tanto esfuerzo físico y tantas fórmulas mecánicas?"

¿Como podríamos explicar objetivamente algo subjetivo?

¿Cual sería el punto, en su mente, a ser alcanzado mediante la técnica pura?

En el espíritu del artista algo existe en un subjetivismo inexplicable. Mediante su trabajo, siente que tendría que vivir diez vidas. Siempre se vuelve más distante el objetivo de la perfección.

¿Sería la técnica pura el camino que conduce al hombre-materia hacia ese subjetivismo? ¿O ese sería simplemente un medio artificial?

¿Cuál sería la actitud correcta para que alcancemos este punto, dentro de nuestro infinito mental?

Podremos pensar en las diferencias globales al comparar cualquier ser humano, bajo cualquier característica, cual sea física o mental.

Desde que se despierte en el aprendizaje el concepto de lo perfecto, todo su organismo se irá moldando a esta nueva característica. Así es que podremos decir que toda alteración mental traerá una alteración física.

Esta alteración física será llamada, a través de la mente, de psicossomatismo, o mejor, alteración psicossomática.

Ahora podremos suponer que Tárrega, por medio de un esfuerzo físico brutal, quiso exteriorizar un pensamiento infinito por medio de la materia.

Si partimos del principio que el hombre es el que piensa, podremos llegar a resultados más rápidos y menos penosos de los que Tárrega consiguió llegar.

A finalidade da elaboração deste método foi a de parcelar cada problema, durante as várias etapas da iniciação violonística.

A individualização de cada fase irá acentuar de uma forma positiva e concreta os primeiros reflexos, que a meu ver, são os mais importantes, pois sobre esta base irá ser construída toda a evolução instrumental.

Por ordem de objetivos, os problemas a serem resolvidos, de forma consciente, e definitiva são:-

I — Onde sentar.

II — Como sentar.

III — Colocação do violão:

- a) pontos de apoio;
- b) ângulo do braço do violão com relação ao chão;
- c) distância do braço do violão com relação ao tronco.

IV — Mão direita:

- a) colocação do antebraço;
- b) distância do pulso com relação ao tampo do violão;
- c) ângulo dos dedos com relação às cordas (I.M.A. e P.).

V — Mão esquerda:

- a) colocação do ombro, braço e antebraço;
- b) sensação de equilíbrio entre o braço e antebraço, tendo no cotovelo a sensação de gravidade (peso);
- c) relação do pulso, referente à mão e antebraço;
- d) colocação do polegar;
- e) distância entre o polegar e indicador, com relação ao braço do violão;
- f) distância de uma casa entre o indicador, médio, anular e mínimo;
- g) a movimentação dos dedos, da 1.^a, 2.^a e 3.^a cordas, em direção à 4.^a, 5.^a e 6.^a cordas, com a ajuda de todo o braço, visando principalmente o cotovelo como elemento impulsionador.
- h) quando do salto, ou melhor, deslocamento de posições, manter os dedos sempre abertos e naturais.

Este parcelamento dos objetivos, individualizando os problemas, não quer dizer rigidez ou falta de relaxamento, mas sim, colocar os músculos de tal forma a facilitar seu trabalho durante a execução. Assim sendo, teremos a movimentação muscular a favor do instrumento; portanto, o relaxamento será uma consequência natural.

Quanto ao fator psicológico, com relação ao instrumento, desta forma iremos pensar no violão como uma continuação de nosso físico, e não como um objeto estranho e incômodo.

La finalidad de la elaboración de este método fué la de parcelar cada problema, durante las varias etapas de la iniciación guitarrística.

La individualización de cada fase irá acentuar de una forma positiva y concreta los primeros reflejos, que a mí ver, son los más importantes porque sobre esta base será construída toda la evolución instrumental.

Por orden de objetivos, los problemas para resolver, de forma consciente y definitiva, son:

I — Adonde sentarse.

II — Como sentarse.

III — Colocación de la guitarra:

- a) puntos de apoyo,
- b) ángulo del brazo de la guitarra con relación al suelo;
- c) distancia del brazo de la guitarra con relación al tronco.

IV — Mano derecha:

- a) colocación del antebrazo;
- b) distancia del pulso con relación a la tapa de la guitarra;
- c) ángulo de los dedos con relación a las cuerdas (I.M.A. y P.).

V — Mano izquierda:

- a) colocación del hombro, brazo y antebrazo;
- b) sensación de equilibrio entre el brazo y el antebrazo, sintiendo en el codo la sensación de gravedad (peso);
- c) relación del pulso, referente a la mano y antebrazo;
- d) colocación del pulgar;
- e) distancia entre el pulgar y el índice, con relación al brazo de la guitarra;
- f) distancia de una casa entre el índice, mayor, anular y meñique;
- g) el movimiento de los dedos, de la 1.^a, 2.^a y 3.^a cuerda, en dirección a la 4.^a, 5.^a y 6.^a cuerda, con la ayuda de todo el brazo, propendiendo principalmente el codo como elemento de impulso;
- h) cuando haya saltos, o mejor, dislocación de posiciones, mantener los dedos siempre abiertos y naturales.

Este parcelamiento de los objetivos, individualizando los problemas, no quiere decir rigidez o falta de relajamiento, pero sí, colocar los músculos de tal forma que faciliten su trabajo durante la ejecución. De esta forma, tendremos la movimentación muscular a favor del instrumento; por lo tanto, el relajamiento será una consecuencia natural.

Quanto al factor psicológico, con relación al instrumento, de esta manera iremos a pensar en la guitarra como una continuación de nuestro físico y nó como un objeto extraño e incómodo.

Assim como, para qualquer instrumento, existem as posições que caracterizam uma execução mais fácil e o instrumento se adapte perfeitamente às formas anatômicas do corpo humano, vejo que com o violão, neste particular, deve-se ter um cuidado todo especial.

O estudante, desde este princípio, deve ser orientado para que haja uma harmonia perfeita entre o instrumento e seu físico.

Neste primórdio, gostaria que o professor focalizasse de uma forma acentuada e de fácil entendimento, todos os benefícios e problemas negativos que irão acarretar.

Vão a seguir os itens que devem ser observados:

— Sentar para frente e do lado direito de uma cadeira normal.

— Colocar o pé esquerdo num banquinho de mais ou menos 14 cm de altura.

— A altura do banquinho é variável, conforme a complexão física do executante, para que haja um equilíbrio exato entre tronco, membros e instrumento.

— A coluna vertebral deve estar sempre numa posição, que não venha forçá-la, pois isto acarretará dores nas costas, o que irá reduzir o tempo do estudo pelo cansaço precoce, falta de concentração (pelo incômodo da dor nas costas) e futuro prejuízo para a saúde.

— Desde este início, o aluno deverá ter a sensação de relaxamento de uma forma consciente.

— Toda tensão deverá ser eliminada desde sua origem.

Así como, para cualquier instrumento, existen las posiciones que caracterizan una ejecución más fácil y el instrumento se adapta perfectamente a las formas anatómicas del cuerpo humano, veo que con la guitarra, en este particular, se debe tener un cuidado todo especial.

El estudiante, desde este principio, debe ser orientado para que haya una armonía perfecta entre el instrumento y su físico.

En este primordio, gustaría que el maestro focalizase de una manera acentuada de fácil entender, todos los beneficios y problemas negativos que irán a acarrear.

A seguir van los tópicos que deben ser observados:

— Sentarse para adelante y al lado derecho de una silla normal.

— Colocar el pié izquierdo en un banquito de más o menos 14 cm de altura.

— La altura del banquito será variable, de acuerdo con la complexión física del ejecutante, para que haya un equilibrio exacto entre tronco, miembros e instrumento.

— La columna vertebral debe estar siempre en una posición que no vaya a forzarla, porque esto ocasionará dolores en la espalda, y con esto reducir el tiempo de estudio por el cansancio precoz, falta de concentración (por la incomodidad del dolor dorsal) y futuro perjuicio para la salud.

— Desde este inicio el alumno habrá de tener la sensación de relajamiento de una forma consciente.

— Toda la tensión tendrá que ser eliminada desde su origen.



MÃO DIREITA

Dentro do processo histórico do violão, o grande problema para as linhas de conduta que caracterizam as "Escolas Violonísticas", é a problemática da mão direita.

Quase todas tendem para a Escola de Tárrega.

Deste grande personagem, que apesar de toda sua imensa obra, principalmente quanto a estudos técnicos e melódicos, não ficou nada de definido, no que concerne ao aspecto "mão direita".

Alguns professores, baseados simplesmente em fotos, nada significativas, fizeram caricaturas sobre a técnica da mão direita de Tárrega.

Não quero me basear em "escolas", mas sim em conceitos lógicos, que sei, através da experiência, do seu resultado positivo.

Os princípios, aos quais me oriento, são os seguintes:-

— Antebraço colocado no aro do violão. De modo a dar equilíbrio entre o ombro e a mão.

— Deixar que caia numa posição normal sem haver esforço.

— Consequentemente, haverá uma pequena distância entre o pulso e tampo do violão.

— Os dedos, indicador, médio e anular, caem numa posição de aproximadamente 90 graus com relação às cordas.

— O polegar deverá ficar separado dos dedos indicador, médio e anular, para que todos os dedos tenham trabalhos independentes.

MANO DERECHA

Dentro del proceso histórico de la guitarra, el gran problema para las líneas de conducta que caracterizan las "escuelas guitarrísticas", es la problemática de la mano derecha.

Casi todas tenden para la Escuela de Tárrega; de este gran personaje que, apesar de toda su imensa obra, principalmente cuanto a estudios técnicos y melódicos, no quedó nada en definitivo, en lo que atañe al aspecto "mano derecha".

Algunos maestros, basados principalmente en fotos, nada significativas, hicieron caricaturas sobre la técnica de la mano derecha de Tárrega.

No quiero apoyarme en "escuelas", pero sí en conceptos lógicos, cuyo resultado positivo conozco, a través de la experiencia.

Los principios, por los cuales me oriento, son los siguientes:

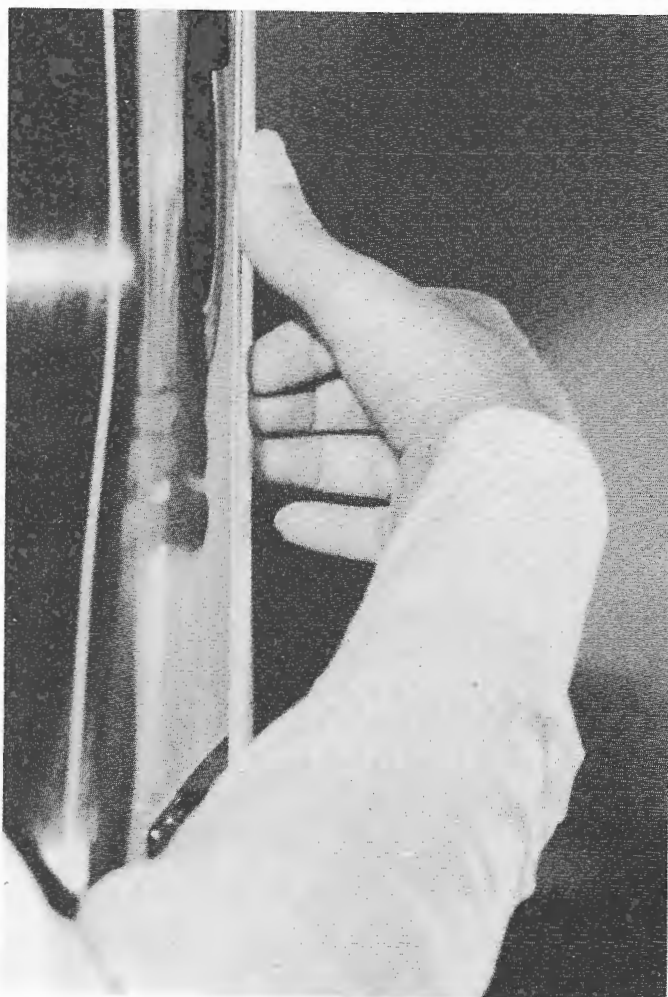
— Antebrazo colocado en el aro de la guitarra. De modo a dar equilibrio entre el hombro y la mano.

— Dejar que caiga en una posición normal sin haber esfuerzo.

— Consequentemente habrá una pequeña distancia entre el pulso y la tapa de la guitarra.

— Los dedos índice, mayor y anular caen en una posición de aproximadamente 90 grados con relación a las cuerdas.

— El pulgar tendrá que quedar separado de los dedos índice, mayor y anular, para que todos los dedos tengan trabajos independientes.





IMPORTANTE:

Antes do aluno ferir a primeira nota, ele deverá sentir o instrumento. É necessário que haja uma integração total nesta primeira fase.

O violão deverá ser moldado ao físico do aluno, como se fizesse parte deste. Quanto mais intenso for o ritual da iniciação, maior adaptação haverá.

A intensidade, em alguns aspectos, neste início, não quer dizer que o professor deverá se deter por longos períodos. Mas a intensidade de argumento é a força de sua maior influência.

Depois do aluno sentir como deverá ser a postura (onde e como sentar), colocação da mão direita, ele deverá encostar, sem ferir as cordas, o dedo indicador, médio e anular na 3.^a, 2.^a e 1.^a cordas e o polegar na 6.^a corda. (vide foto).

A insistência do professor nestes itens iniciais, é de importância vital, para que não haja problemas futuros e entraves desnecessários.

O mais importante é que desde o início, todos os movimentos a serem feitos, tenham sido planejados, desde a maneira de sentar à colocação das mãos.

Sendo o trabalho inicial, feito com premeditação e bom-senso, o progresso será de forma ascensional, e qualquer problema que surja com relação às posturas, deverá ser corrigido de início, para que o aluno não crie hábitos indesejáveis e que consequentemente irão prejudicar sua execução fluente.

Nesta primeira fase, o mais importante, não é o que fazer, mas sim como fazer os exercícios.

IMPORTANTE:

Antes que el alumno hiera la primera nota, tendrá que sentir el instrumento. Es necesario que haya una total integración en esta primera fase.

La guitarra tendrá que ser moldada al físico del alumno, como si esta fuera parte de él. Cuanto más intenso sea el ritual de la iniciación, mayor adaptación habrá.

La intensidad, en algunos aspectos, en este inicio, no quiere decir que el maestro tendrá que detenerse por largos períodos. Pero la intensidad del argumento es la fuerza de su mayor influencia.

Después que el alumno sinta como tendrá que ser la postura (adonde y como sentarse), colocación de la mano derecha, debe apoyarse, sin lastimar la espalda, el dedo índice, mayor y anular en la 3.^a, 2.^a y 1.^a cuerdas y el pulgar en la 6.^a cuerda (vide foto).

La insistencia del maestro en estos ítemes iniciales es de importancia vital para que no hayan problemas futuros y embrazos desnecesarios.

Lo más importante es que desde el principio, todos los movimientos que se hagan, hayan sido proyectados, desde la manera de sentarse hasta la colocación de las manos.

Siendo el trabajo inicial, hecho con premeditación y cordura el progreso será ascensional y el surgimiento de cualquier problema con relación a las posturas tendrán que ser corregidos de inicio para que el alumno no se cree hábitos indeseables y que consecuentemente perjudicarán su ejecución fluente.

En esta primera parte, lo más importante no es lo que hacer, sino como hacer los ejercicios.

12 QUANTO AO TOQUE DOS DEDOS DA MÃO DIREITA DO INDICADOR, MÉDIO E ANULAR

Tradicionalmente, usa-se o toque da mão direita, como regra geral, o apoio. Fere-se a corda e o dedo repousa na corda seguinte.

Se notarmos que esta forma de ataque limita a execução a um mínimo de recursos tímbricos, além de usarmos um movimento desnecessário, que é a volta do dedo à posição inicial de ataque, de uma forma voluntária.

Assim sendo, usamos o mecanismo do movimento acionando dois impulsos. O primeiro ao desejarmos ferir determinada corda, e depois de feri-la, voluntariamente trazemos o dedo para atacar de novo outra nota.

Cada dedo ao se movimentar utiliza dois tendões.

Pois bem, estes dois tendões trabalham de forma a deixar o dedo sempre numa posição de repouso. Quando o flexor funciona, involuntariamente o extensor leva o dedo à posição inicial de repouso, ou quando o extensor funciona, involuntariamente o flexor leva o dedo à posição inicial de repouso.

No caso do violonista, ao movê-lo em direção à corda, o tendão usado é o flexor e o antagonístico é o extensor.

Para que esses dois tendões trabalhem de forma a funcionarem sempre "movimento-reposo", teremos que ferir a corda com o toque sem apoio.

Logo após o ataque, temos que perceber a sensação da volta espontânea do dedo que trabalhou.

CUANTO AL TOQUE DE LOS DEDOS DE LA MANO DERECHA DEL INDICE, MAYOR Y ANULAR

Tradicionalmente se usa el toque de la mano derecha, como regla general, el apoyo. Se hiere la cuerda y el dedo reposa en la cuerda siguiente.

Si notamos que esta forma de ataque limita la ejecución a un mínimo de recursos tímbricos, además de usar un movimiento desnecesario, que es el retorno del dedo a la posición inicial de ataque, de una forma voluntaria.

Así siendo, usaremos el mecanismo del movimiento accionando dos impulsos. El primero cuando deseamos herir determinada cuerda y después de herirla, voluntariamente traer el dedo para atacar nuevamente a otra nota.

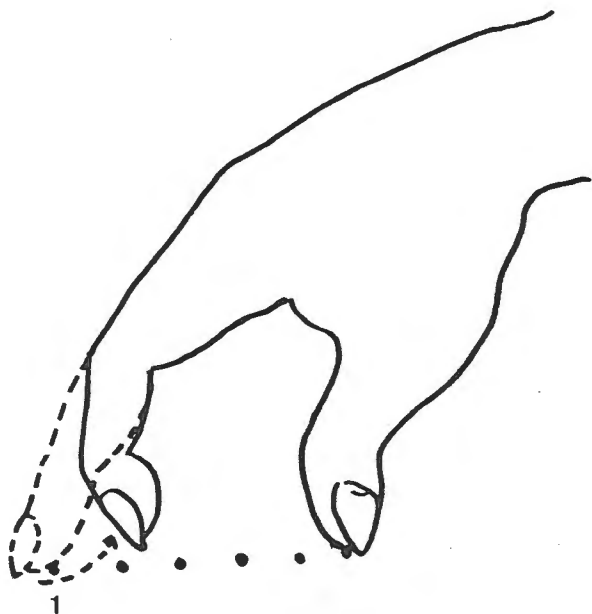
Observando la complejidad del movimiento de cada dedo, cada uno de ellos, para eso, utiliza dos tendones.

Pues bien, estos dos tendones trabajan de forma que dejen al dedo siempre en una posición de reposo. Cuando el flexor funciona, involuntariamente el extensor lleva al dedo a la posición inicial de reposo, o cuando el extensor funciona, involuntariamente el flexor lleva al dedo a su posición inicial de reposo.

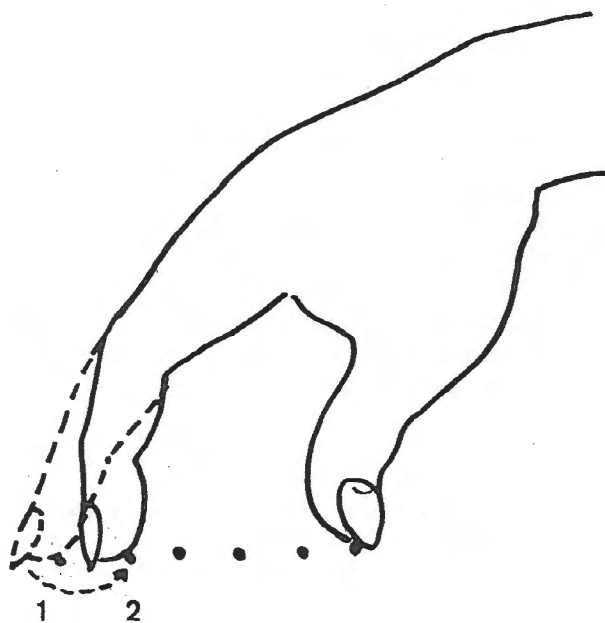
En el caso del guitarrista, al moverlo en dirección a la cuerda, el tendón usado es el flexor y su antagonístico el extensor.

Para que esos dos tendones trabajen de forma a funcionar siempre en "movimiento-reposo", tendremos que herir la cuerda con el toque sin apoyo.

Luego al ataque, tendremos que sentir la sensación de retorno espontáneo del dedo que trabajó.



SEM APOIO



APOIO

A movimentação do polegar é totalmente independente do indicador, médio e anular. Quando ele atua, não deve influenciar, de modo algum, o trabalho natural dos outros dedos.

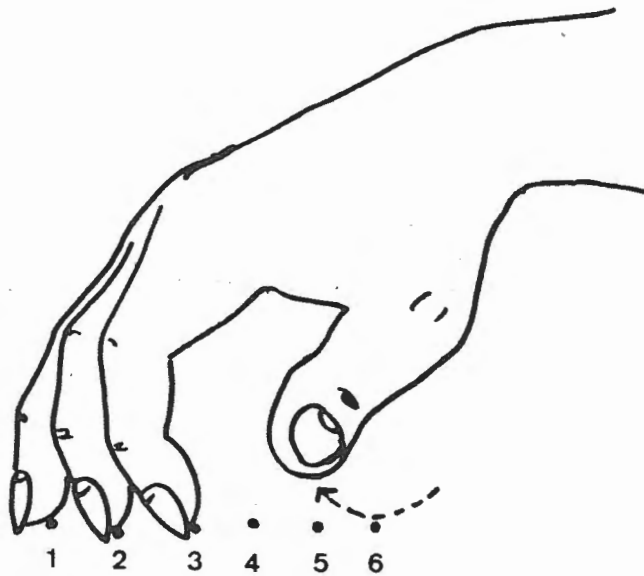
Seu movimento deve ser curto e sem apoio (o toque normal).

A teoria do seu funcionamento é relativa ao indicador, médio e anular.

Los movimientos del pulgar son totalmente independientes del índice, mayor y anular. Cuando él actúa, no debe influenciar, de ninguna manera en el trabajo natural de los otros dedos.

Su movimiento debe ser corto y sin apoyo (el toque normal).

La teoría de su funcionamiento es relativa al índice, mayor y anular.



MÃO DIREITA (POLEGAR SEM APOIO)

Observação: O exposto acima, sobre o "toque sem apoio", não quer dizer que esta movimentação venha ser regra geral.

Existe todo um complexo de "toques", como com ou sem apoio, lateral, frontal, com a polpa do dedo e unha, etc.

A explicação da utilização deste complexo de toques da mão direita, e o seu entendimento, vêm da necessidade musical do executante.

Neste primeiro estágio, seria dificultoso e não haveria absorção, pois o aluno não sentiria a utilidade do seu uso.

Observación: Lo expuesto anteriormente sobre el "toque sin apoyo", no significa que este movimiento venga a ser una regla general.

Existe todo un complejo de "toques", como con o sin apoyo, lateral, frontal, con la pulpa del dedo y uña, etc.

La explicación de la utilización de este complejo de toques de la mano derecha, y su entendimiento surgen de la necesidad musical del ejecutante.

En esta primera etapa, sería dificultoso y no habría absorción, pues el alumno no sentiría la necesidad de su utilización.

PREPARO DA MÃO DIREITA

— Neste primeiro exercício, deverá o polegar ficar encostado na 6.^a corda, e o dedo indicador, médio e anular ficam a uma distância curta da 3.^a, 2.^a e 1.^a cordas.

— O indicador, médio e anular somente devem encostar na corda no momento do toque.

— No momento de ferir a corda, a mão não deverá oscilar.

— Somente haverá movimentação da mão, quando da mudança de toque do indicador, médio e anular das três primeiras cordas para a 4.^a, 5.^a e 6.^a cordas.

— Para a obtenção de uma sonoridade mais clara e um âmbito tímbrico maior, é necessário deixar que cresçam as unhas do indicador, médio, anular e polegar. (Vide foto)

— Nestes exercícios da mão direita, o toque usado é o "sem apoio".

PREPARO DE LA MANO DERECHA

— En este primer ejercicio, el pulgar tendrá que permanecer apoyado en la 6.^a cuerda y el dedo índice, mayor y anular quedan a una corta distancia de la 3.^a, 2.^a y 1.^a cuerda.

— El índice, mayor y anular solamente deben apoyarse en la cuerda en el momento del toque.

— En el momento de herir la cuerda, la mano no tendrá que oscilar.

— Solamente la mano se moverá cuando haya mudanza de toque del indicador, mayor y anular de las tres primeras cuerdas para la 4.^a, 5.^a y 6.^a cuerdas.

— Para obtenerse una sonoridad más clara y un ámbito tímbrico mayor, es necesario dejar que crezcan las uñas del índice, mayor, anular y pulgar (vide foto).

— En estos ejercicios de la mano derecha, el toque usado es el "sin apoyo".

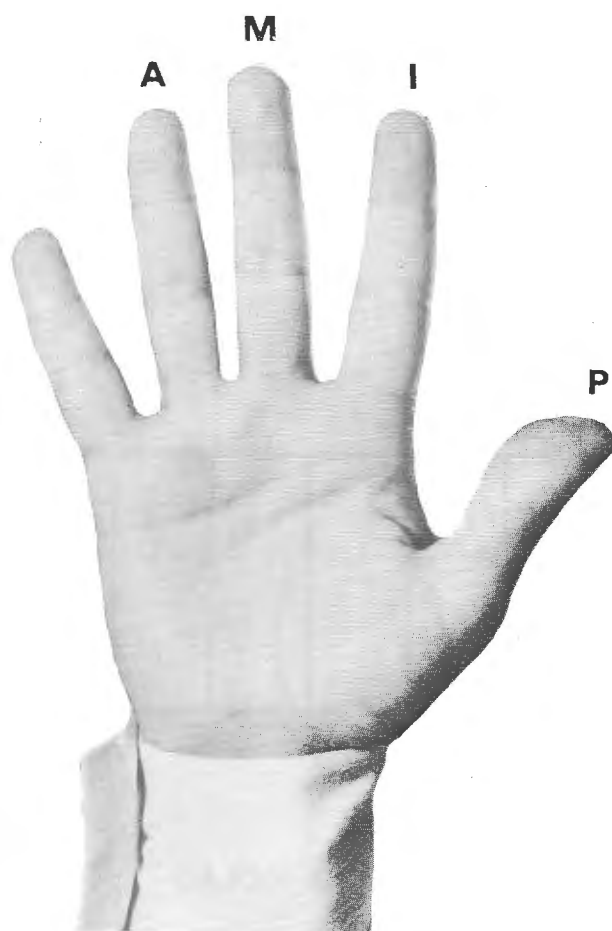


**ABREVIACÕES USADAS PARA A MÃO
DIREITA**

I →	INDICADOR
M →	MÉDIO
A →	ANULAR
P →	POLEGAR

**ABREVIATURAS USADAS PARA LA MANO
DERECHA**

I →	INDICE
M →	MAYOR
A →	ANULAR
P →	PULGAR

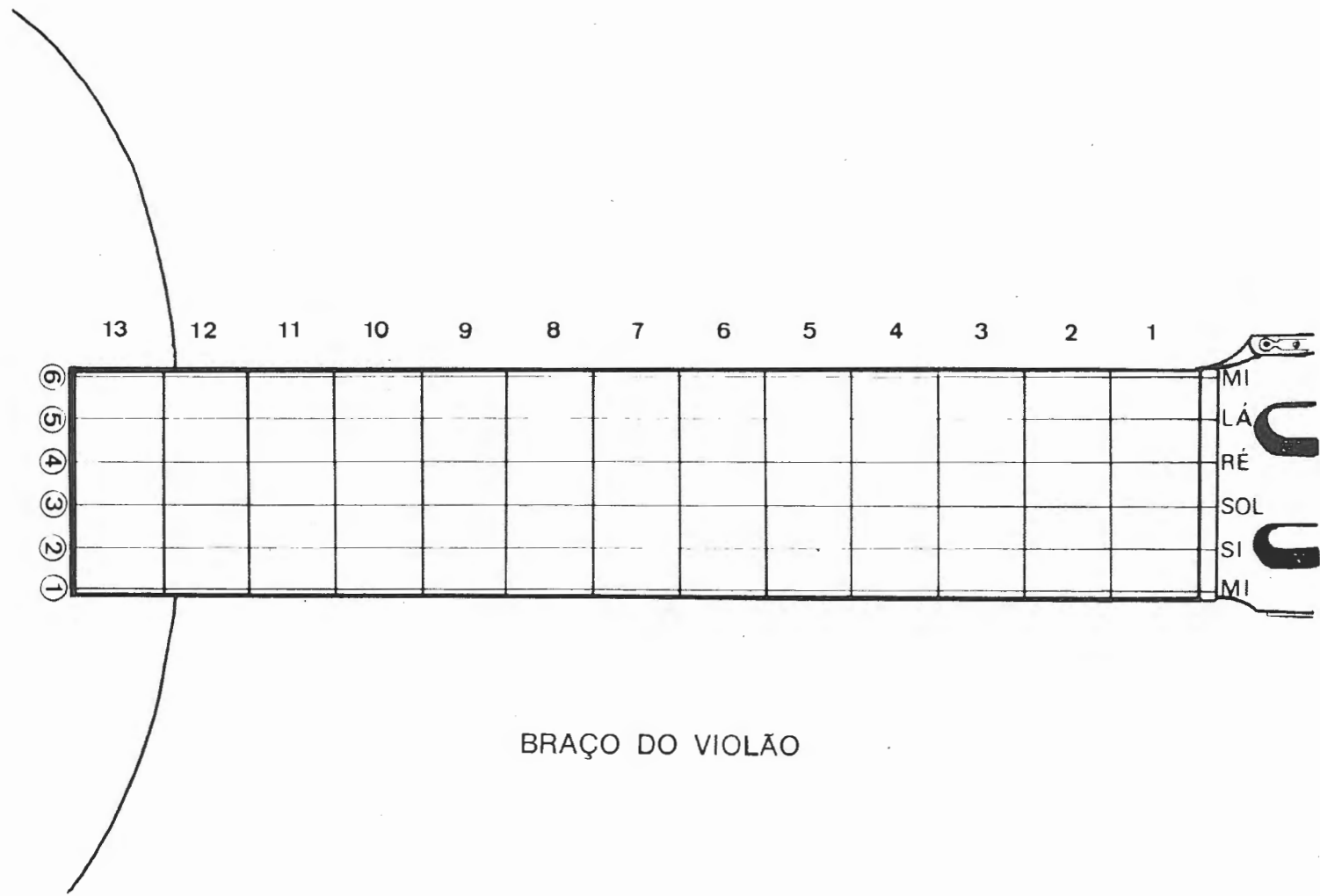


SÍMBOLOS USADOS PARA DETERMINAR A
LOCALIZAÇÃO DAS NOTAS

- ① CORDA SOLTA
- ② PRIMEIRA CORDA
- ③ SEGUNDA CORDA
- ④ TERCEIRA CORDA
- ⑤ QUARTA CORDA
- ⑥ QUINTA CORDA
- ⑦ SEXTA CORDA

SÍMBOLOS USADOS PARA DETERMINAR
LA LOCALIZACIÓN DE LAS NOTAS

- ① CUERDA AL AIRE
- ② PRIMERA CUERDA
- ③ SEGUNDA CUERDA
- ④ TERCERA CUERDA
- ⑤ CUARTA CUERDA
- ⑥ QUINTA CUERDA
- ⑦ SEXTA CUERDA



PRIMEIRO EXERCÍCIO

PRIMER EJERCICIO

Neste primeiro exercício usaremos somente a primeira, segunda e terceira cordas soltas.

En este primer ejercicio usaremos solamente la primera, segunda y tercera cuerdas al aire.

INDICADOR INDICE MÉDIO MAYOR ANULAR ANULAR

3.ª Corda Solta 2.ª Corda Solta 1.ª Corda Solta
3.ª Cuerda Al Aire 2.ª Cuerda Al Aire 1.ª Cuerda Al Aire

OU MELHOR

O MEJOR

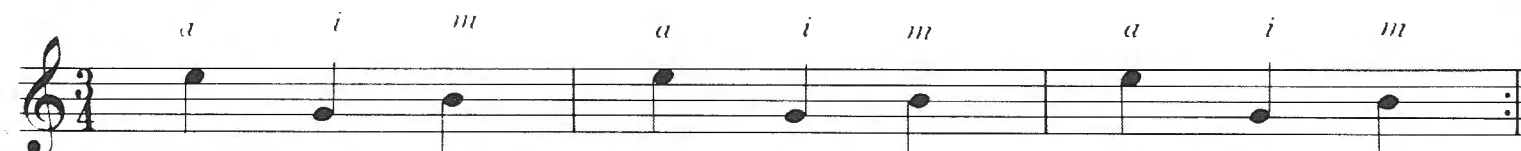
i m a

USO DO INDICADOR, MÉDIO E ANULAR USO DEL INDICE, MAYOR Y ANULAR

i m a i m a i m a

i a m i a m i a m

m i a m i a m i a

**IMPORTANTE:**

Todo exercício deve ser praticado lentamente.

Os objetivos a serem atingidos são:

- I — Postura correta
- II — Regularidade rítmica entre as notas
- III — Não mobilidade da mão direita

IMPORTANTE:

Todo ejercicio debe ser practicado lentamente.

Los objetivos a ser alcanzados son:

- I — Postura correcta;
- II — Regularidad rítmica entre las notas;
- III — No movilidad de la mano derecha.

SEGUNDO EXERCÍCIO SEGUNDO EJERCICIO

USO DO POLEGAR

- Antes da prática deste exercício, deveremos pensar na postura da mão direita sem forçá-la.
- Ao iniciarmos este estudo, os dedos I.M.A. devem estar encostados, como se fossem ferir a 3.^a, 2.^a e 1.^a cordas.
- O toque do polegar deve ser sem o uso do apoio.
- O toque do polegar com apoio deve ser casual e não regra geral.

USO DEL PULGAR

- Antes de practicar este ejercicio, tendremos que pensar en la postura de la mano derecha sin forzala.
- Al iniciar este estudio, los dedos I.M.A., deben estar apoyados como si fuesen a herir la 3.^a, 2.^a y 1.^a cuerdas.
- El toque del pulgar debe ser sin el uso del apoyo.
- El toque del pulgar con apoyo será casual y nó regla general.

POLEGAR PULGAR POLEGAR PULGAR POLEGAR PULGAR

6.^a Corda Solta
6.^a Cuerda Al Aire

5.^a Corda Solta
5.^a Cuerda Al Aire

4.^a Corda Solta
4.^a Cuerda Al Aire

OU MELHOR O MEJOR

p *p* *p*

p *p* *p* *p*

p *p* *p* *p*

p *p* *p* *p*

p *p* *p* *p*

p *p* *p* *p*

p *p* *p* *p*

p *p* *p* *p*

IMPORTANTE:
Todo exercício deve ser repetido até seu completo domínio.

IMPORTANTE:
Todo ejercicio tendra que ser repetido hasta su completo dominio.

TERCEIRO EXERCÍCIO

TERCER EJERCICIO

COMBINAÇÃO DO POLEGAR COM O
INDICADOR, MÉDIO E ANULAR

- A combinação do P. com o I.M.A. deve ~~ser~~ feita com o cuidado de não desfazermos a posição com que foi estudada no 1.º e 2.º exercícios.
- Sua prática deve ser lenta. A velocidade é um objetivo futuro e ela somente virá com equilíbrio, se neste início dermos atenção à postura, regularidade entre as notas e relaxamento consciente.

COMBINACIÓN DEL PULGAR CON EL
ÍNDICE, MAYOR Y ANULAR

- La combinación del P. con el I.M.A., tendrá que hacerse con el cuidado de no deshacer la posición con que fué estudiada en el 1.º y 2.º ejercicios.
- Su práctica tendrá que ser lenta. La velocidad es un objetivo futuro y ella solo vendrá con equilibrio si en este inicio damos atención a la postura, regularidad entre las notas y relajamiento consciente.

p a m i p a m i p a m i

m i p m i p m i p

m i p m i p m i p

p m i m i m i

p a m i a m i a m i

PREPARO PARA A MÃO ESQUERDA

- Para a perfeita compreensão do uso da mão esquerda, devemos pensar em sua postura isoladamente.
- Sempre tendo como princípio sua colocação natural, ao aproximarmos os dedos 1, 2, 3 e 4 do braço do violão, deveremos observar:

- a) Os dedos 1, 2, 3 e 4 devem pousar sobre as cordas de uma forma aberta, mas sem forçar esta abertura (vide foto).
- b) O polegar tem uma função tão importante quanto os outros dedos, pois ele servirá para orientá-los e para dar um perfeito equilíbrio de colocação (vide foto).
- c) O cotovelo age de forma a dar equilíbrio entre o ombro e a mão. Deveremos sentir a sensação de peso, ou melhor, o cotovelo será um centro de gravidade (vide foto).

Assim sendo, consequentemente teremos o ombro esquerdo relaxado e livre, para deslocarmos a mão a qualquer região do braço do violão.

PREPARO PARA LA MANO IZQUIERDA

- Para la perfecta comprensión del uso de la mano izquierda, debemos pensar en su postura aisladamente.
- Teniendo siempre como principio su colocación natural, al aproximar los dedos 1, 2, 3 y 4 del brazo de la guitarra, debemos observar:

- a) Los dedos 1, 2, 3 y 4 deben asentarse sobre las cuerdas de una forma abierta, pero sin esforzar esta abertura (vide foto);
- b) El pulgar tiene una función tan importante cuanto la de los otros dedos, ya que servirá para orientarlos y para dar un perfecto equilibrio de colocación (vide foto);
- c) El codo actua para dar equilibrio entre el hombro y la mano. Tendremos que sentir la sensación de peso, o mejor, el codo será un centro de gravedad (vide foto).

Así siendo, consecuentemente tendremos al hombro izquierdo suelto y libre para deslizar la mano a cualquier región del brazo de la guitarra.



**ABREVIACÕES USADAS PARA
A MÃO ESQUERDA**

INDICADOR	— DEDO 1
MÉDIO	— DEDO 2
ANULAR	— DEDO 3
MÍNIMO	— DEDO 4

**ABREVIATURAS USADAS PARA
LA MANO IZQUIERDA**

INDICE	— DEDO 1
MAYOR	— DEDO 2
ANULAR	— DEDO 3
MEIQUE	— DEDO 4



IMPORTANTE:

Neste exercício, teremos a junção das duas mãos.

Usaremos somente o polegar da mão direita.

Seu toque deverá ser sem apoio.

Os dedos: indicador, médio e anular, devem estar encostados na 3.^a, 2.^a e 1.^a cordas.

Ao ferirmos as cordas, a mão não deverá oscilar.

IMPORTANTE:

En este ejercicio tendremos la unión de las dos manos.

Usaremos solamente el pulgar de la mano derecha.

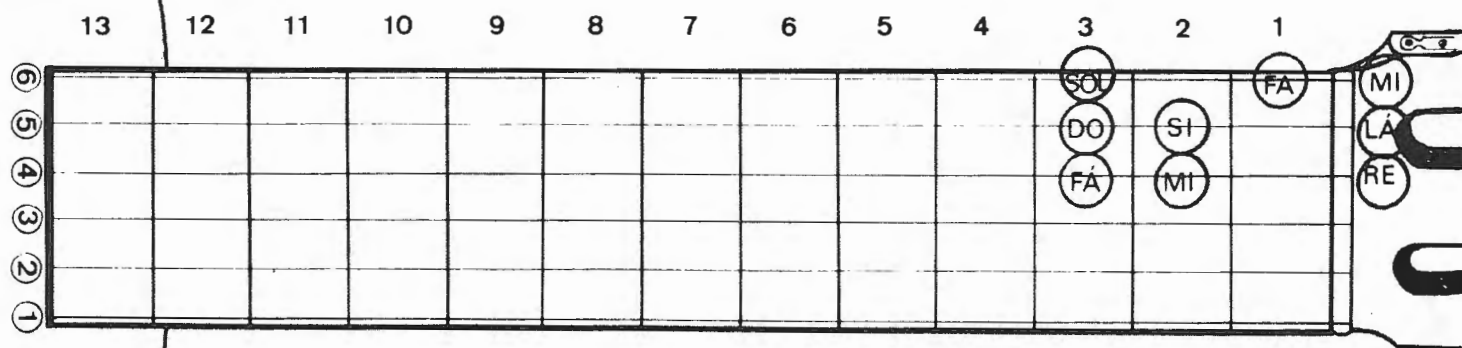
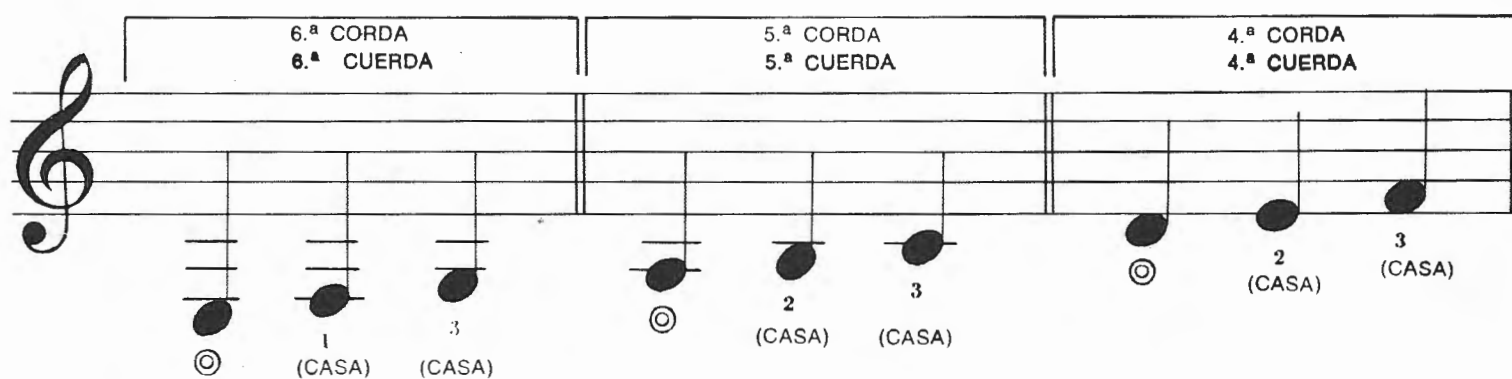
Su toque tendrá que ser sin apoyo.

Los dedos: Índice, mayor y anular, deben estar apoyados en la 3.^a, 2.^a y 1.^a cuerdas.

Al herir las cuerdas, la mano no tendrá que oscilar.

LOCALIZAÇÃO DAS NOTAS NATURAIS SÔBRE A 6.^a, 5.^a E 4.^a CORDAS

LOCALIZACIÓN DE LAS NOTAS NATURALES SOBRE LA 6.^a 5.^a Y 4.^a CUERDAS



26 PRIMEIRO EXERCÍCIO

SOBRE A 6.^a CORDA

IMPORTANTE:

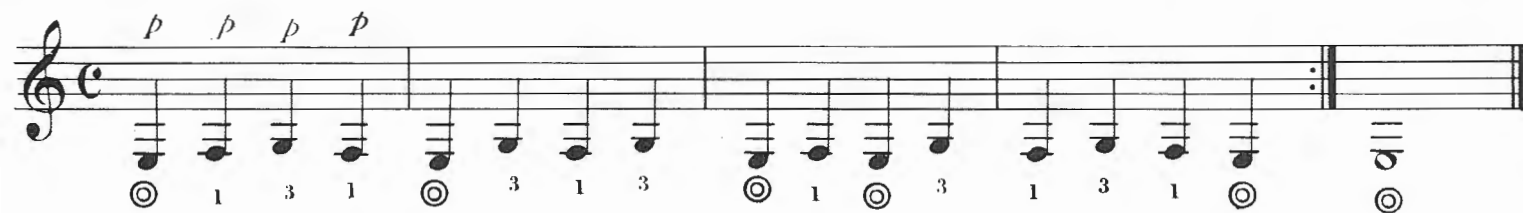
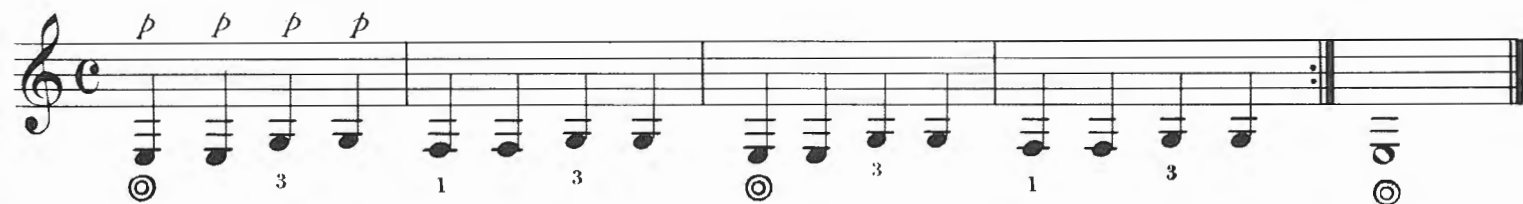
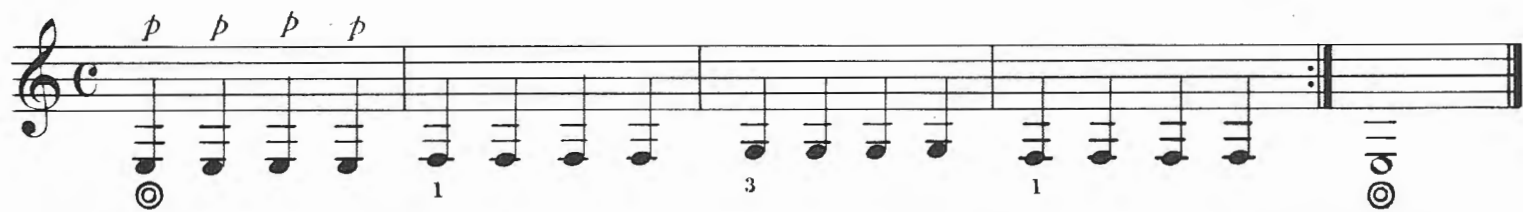
Os dedos 1, 2, 3 e 4 devem permanecer abertos, como se fossem pressionar a 1.^a, 2.^a, 3.^a e 4.^a casas.

PRIMER EJERCICIO

SOBRE LA 6.^a CUERDA

IMPORTANTE:

Los dedos 1, 2, 3 y 4 deben permanecer abiertos, como si fueran a presionar la 1.^a, 2.^a, 3.^a y 4.^a casas.

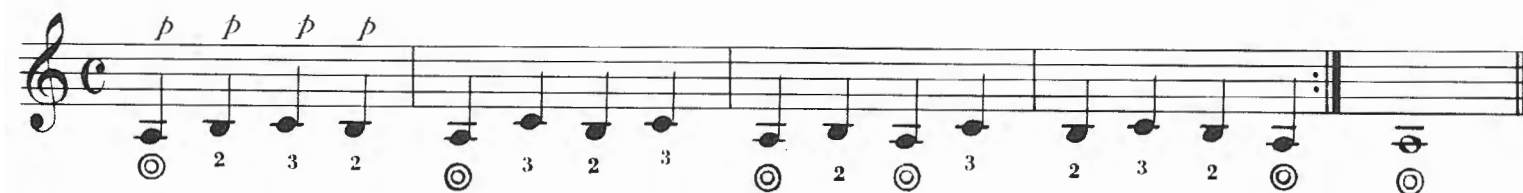
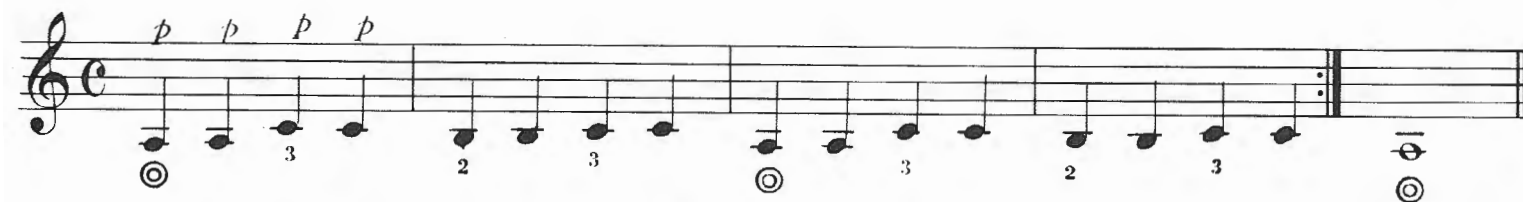


SEGUNDO EXERCÍCIO

SOBRE A 5.^a CORDA

SEGUNDO EJERCICIO

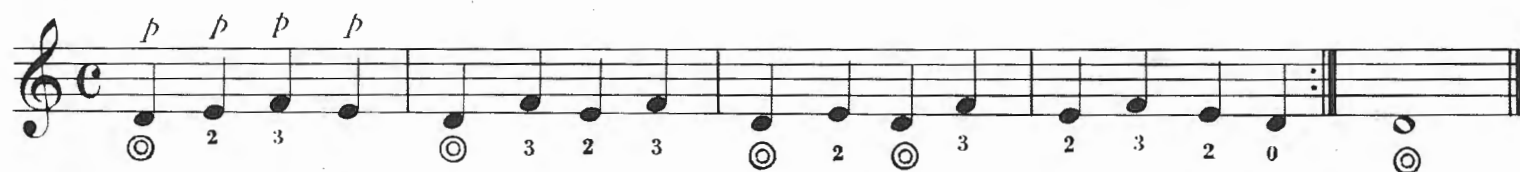
SOBRE LA 5.^a CUERDA



TERCEIRO EXERCÍCIO TERCER EJERCICIO

SOBRE A 4.^a CORDA

SOBRE LA 4.^a CUERDA

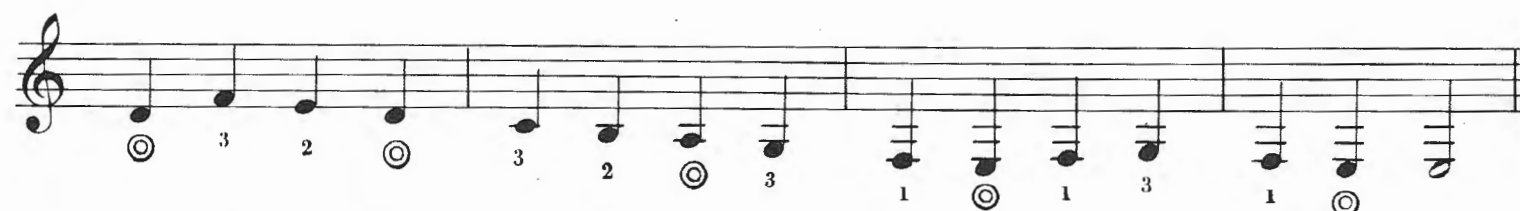
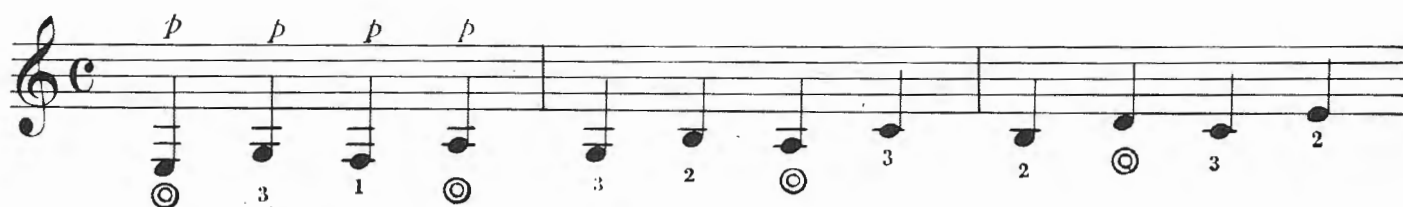


QUARTO EXERCÍCIO

SOBRE A 6.^a, 5.^a E 4.^a CORDAS

CUARTO EJERCICIO

SOBRE LA 6.^a, 5.^a Y 4.^a CUERDAS



EXERCÍCIOS COMBINADOS

POLEGAR COM INDICADOR, MÉDIO E ANULAR

EJERCICIOS COMBINADOS

PULGAR CON EL INDICE, MAYOR Y ANULAR

The image displays a musical score for guitar exercises, specifically for the left hand. The score is written in 2/4 time and consists of eight staves of music. The exercises are organized into two main sections, each with four staves. The first section is titled "POLEGAR COM INDICADOR, MÉDIO E ANULAR" (Thumb with Index, Middle, and Ring) and the second section is titled "PULGAR CON EL INDICE, MAYOR Y ANULAR" (Thumb with Index, Middle, and Ring). The exercises involve scales and arpeggios, with fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. The notation includes treble clefs, 2/4 time signatures, and various musical symbols such as slurs, ties, and accidentals. The first staff of the first section is labeled with "p", "i", "m", and "a" above the notes, indicating the fingers used. The second staff of the first section is labeled with "3", "2", "1", "3", and "1" below the notes, indicating the fingers used. The third staff of the first section is labeled with "p", "m", "i", and "a" above the notes, indicating the fingers used. The fourth staff of the first section is labeled with "3", "2", "1", "3", and "1" below the notes, indicating the fingers used. The fifth staff of the first section is labeled with "3", "2", "1", "3", and "1" below the notes, indicating the fingers used. The sixth staff of the first section is labeled with "3", "2", "1", "3", and "1" below the notes, indicating the fingers used. The seventh staff of the first section is labeled with "3", "2", "1", "3", and "1" below the notes, indicating the fingers used. The eighth staff of the first section is labeled with "3", "2", "1", "3", and "1" below the notes, indicating the fingers used. The first staff of the second section is labeled with "p", "i", "m", and "a" above the notes, indicating the fingers used. The second staff of the second section is labeled with "3", "2", "1", "3", and "1" below the notes, indicating the fingers used. The third staff of the second section is labeled with "p", "m", "i", and "a" above the notes, indicating the fingers used. The fourth staff of the second section is labeled with "3", "2", "1", "3", and "1" below the notes, indicating the fingers used. The fifth staff of the second section is labeled with "3", "2", "1", "3", and "1" below the notes, indicating the fingers used. The sixth staff of the second section is labeled with "3", "2", "1", "3", and "1" below the notes, indicating the fingers used. The seventh staff of the second section is labeled with "3", "2", "1", "3", and "1" below the notes, indicating the fingers used. The eighth staff of the second section is labeled with "3", "2", "1", "3", and "1" below the notes, indicating the fingers used.

SEGUNDO EXERCÍCIO SEGUNDO EJERCICIO

SOBRE A 2.^a CORDASOBRE LA 2.^a CUERDA

The second exercise on the second string consists of three staves of music. Each staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains four measures of music, with fingerings (1, 3, 1) and bowings (i, m, i, m) indicated above the notes. The second staff contains four measures of music, with fingerings (1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3) and bowings (i, m, i, m) indicated above the notes. The third staff contains four measures of music, with fingerings (1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3) and bowings (i, m, i, m) indicated above the notes. Each staff ends with a double bar line and a repeat sign.

TERCEIRO EXERCÍCIO

TERCER EJERCICIO

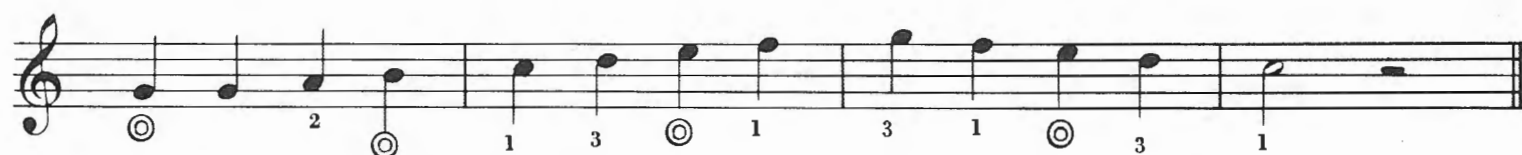
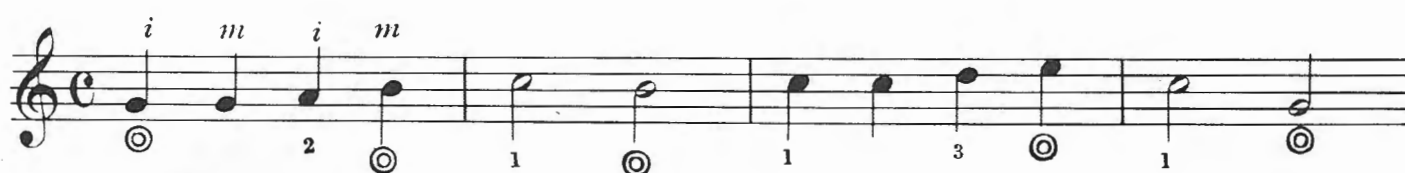
SOBRE A 1.^a CORDASOBRE LA 1.^a CUERDA

The third exercise on the first string consists of three staves of music. Each staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains four measures of music, with fingerings (1, 3, 1) and bowings (i, m, i, m) indicated above the notes. The second staff contains four measures of music, with fingerings (1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3) and bowings (i, m, i, m) indicated above the notes. The third staff contains four measures of music, with fingerings (1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3) and bowings (i, m, i, m) indicated above the notes. Each staff ends with a double bar line and a repeat sign.

QUARTO EXERCÍCIO

SOBRE A 3.^a, 2.^a E 1.^a CORDAS

CUARTO EJERCICIO

SOBRE LA 3.^a, 2.^a Y 1.^a CUERDAS

NOTAS ALTERADAS

É fácil o entendimento das notas alteradas no violão.

As alterações simples são: sustenido, bemol e bequadro.

O sustenido altera a nota, ascendentemente, de um semiton, ou seja, uma casa.

O bemol altera a nota, descendentemente, de um semiton, ou seja, uma casa.

O bequadro anula a alteração do sustenido ou bemol.

NOTAS ALTERADAS

Es fácil el entendimiento de las notas alteradas en la guitarra.

Las alteraciones simples son: sostenido, bemol y becuadro.

El sostenido altera la nota, ascendentemente, de un semitono, o sea, de una casa.

El bemol altera la nota, descendentemente, de un semitono, o sea, una casa.

El becuadro anula la alteración del sostenido o del bemol.

ALTERAÇÃO COM SUSTENIDO

ALTERACIÓN CON SOSTENIDO

6.^a CORDA
6.^a CUERDA

5.^a CORDA
5.^a CUERDA

4.^a CORDA
4.^a CUERDA

3.^a CORDA
3.^a CUERDA

2.^a CORDA
2.^a CUERDA

1.^a CORDA
1.^a CUERDA

ALTERAÇÃO COM BEMOL

ALTERACIÓN CON BEMOL

1.^a CORDA
1.^a CUERDA

2.^a CORDA
2.^a CUERDA

3.^a CORDA
3.^a CUERDA

4.^a CORDA
4.^a CUERDA

5.^a CORDA
5.^a CUERDA

6.^a CORDA
6.^a CUERDA

ALTERAÇÃO COM BEQUADRO

ALTERACIÓN CON BECUADRO

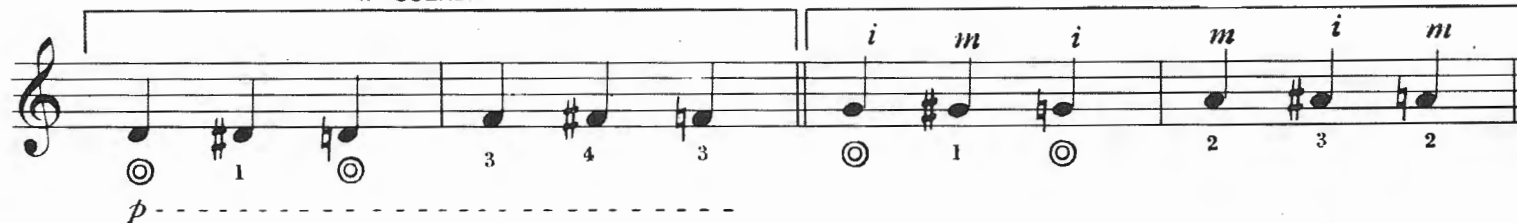
6.ª CORDA
6.ª CUERDA

5.ª CORDA
5.ª CUERDA



4.ª CORDA
4.ª CUERDA

3.ª CORDA
3.ª CUERDA



2.ª CORDA
2.ª CUERDA

1.ª CORDA
1.ª CUERDA



1.ª CORDA
1.ª CUERDA

2.ª CORDA
2.ª CUERDA



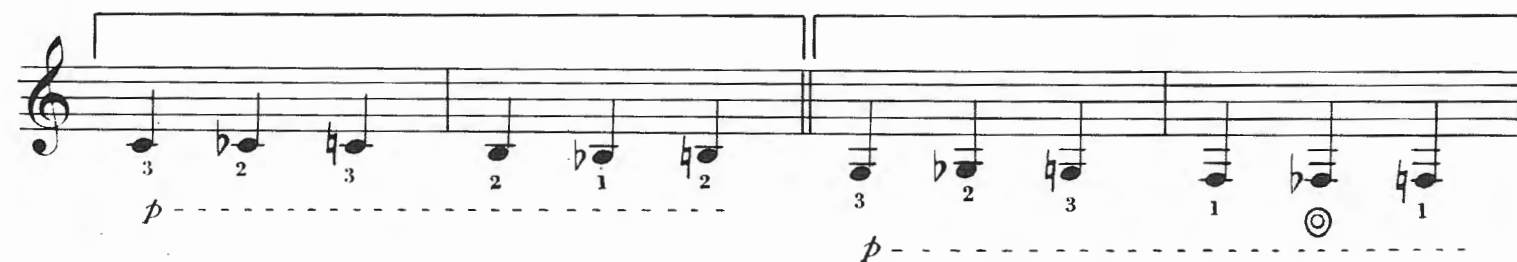
3.ª CORDA
3.ª CUERDA

4.ª CORDA
4.ª CUERDA



5.ª CORDA
5.ª CUERDA

6.ª CORDA
6.ª CUERDA



ANDANTE

p i m i m i

POCO ANDANTE

N. COSTE

ANDANTINO

A. CANO

p i m a *p m i m*

2 1 2 1 3 3 1 2 1

3 1 2 1 2 1 1 2

1 3 3 1 2 1 3 1 2 1

2 4 1 2 1 2 2

2 1 3 1 2 4 1

2 1 2 3 1 2 1

ANDANTINO

M. CARCASSI

The musical score for "Andantino" by M. Carcassi, page 36, is written in 2/4 time. It consists of eight staves of music. The notation includes various dynamics, articulation, and fingering.

Staff 1: Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *m*, *p*. Fingering: 1, 2, 3, 4. Notes: Quarter notes and eighth notes.

Staff 2: Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *a*, *p*, *m*. Fingering: 1, 3. Notes: Quarter notes and eighth notes.

Staff 3: Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *p*. Fingering: 1, 2, 3, 4. Notes: Quarter notes and eighth notes.

Staff 4: Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *a*, *p*, *m*. Fingering: 1, 3. Notes: Quarter notes and eighth notes.

Staff 5: Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *m*, *i*, *p*. Fingering: 1, 3. Notes: Quarter notes and eighth notes.

Staff 6: Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *p*. Fingering: 1, 3. Notes: Quarter notes and eighth notes.

Staff 7: Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *m*, *p*. Fingering: 1, 3, 4. Notes: Quarter notes and eighth notes.

Staff 8: Treble clef, 2/4 time. Dynamics: *a*, *m*, *i*, *p*. Fingering: 1, 2, 3. Notes: Quarter notes and eighth notes.

VALSA

F. CARULLI

p *m* *i* *m* *i*

Fine

i *m* *a*

D.C. al Fine

ALLEGRETTO

HENRIQUE PINTO

First system (measures 1-4): Treble clef, 3/4 time. Notes: G4 (i), A4 (m), G4 (i), A4 (m), B4 (a), A4 (m), G4 (i), F#4 (m), E4 (a), D4 (m), C4 (i). Fingerings: 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. Dynamics: p. Ornaments: 3 dots on G4, 2 dots on A4, 3 dots on G4.

Second system (measures 5-8): Treble clef, 3/4 time. Notes: D4 (i), E4 (m), F#4 (a), E4 (m), D4 (i), C4 (a), B4 (m), A4 (i), G4 (a), F#4 (m), E4 (i), D4 (a). Fingerings: 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. Dynamics: p. Ornaments: 1 dot on D4, 3 dots on E4, 3 dots on F#4, 1 dot on D4.

Third system (measures 9-12): Treble clef, 3/4 time. Notes: C4 (a), B4 (m), A4 (i), G4 (a), F#4 (m), E4 (i), D4 (a), C4 (m), B4 (i), A4 (a), G4 (m), F#4 (i). Fingerings: 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. Dynamics: p. Ornaments: 1 dot on C4, 3 dots on B4, 3 dots on A4, 1 dot on C4. A double bar line with repeat dots is after measure 8.

QUASE ANDANTE

HENRIQUE PINTO

First system (measures 1-4): Treble clef, 3/8 time. Notes: G4 (a), A4 (m), G4 (i), F#4 (a), E4 (m), D4 (i), C4 (a), B4 (m), A4 (i), G4 (a), F#4 (m), E4 (i). Fingerings: 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. Dynamics: p. Ornaments: 3 dots on G4, 2 dots on A4, 3 dots on G4.

Second system (measures 5-8): Treble clef, 3/8 time. Notes: D4 (a), E4 (m), F#4 (i), E4 (a), D4 (m), C4 (i), B4 (a), A4 (m), G4 (i), F#4 (a), E4 (m), D4 (i). Fingerings: 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. Dynamics: p. Ornaments: 1 dot on D4, 3 dots on E4, 3 dots on F#4, 1 dot on D4.

Third system (measures 9-12): Treble clef, 3/8 time. Notes: C4 (a), B4 (m), A4 (i), G4 (a), F#4 (m), E4 (i), D4 (a), C4 (m), B4 (i), A4 (a), G4 (m), F#4 (i). Fingerings: 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. Dynamics: p. Ornaments: 1 dot on C4, 3 dots on B4, 3 dots on A4, 1 dot on C4. A double bar line with repeat dots is after measure 8.

PRELÚDIO

HENRIQUE PINTO

The musical score for "PRELÚDIO" by Henrique Pinto consists of five staves of music. The first staff includes the following fingerings and articulations: *p*, *i*, *m*, *i*, *m*, *i*, *a*, *i*, *a*, *i*, *a*, *i*, *i*, *m*, *i*. The second staff continues the melodic line with fingerings 1, 4, 1, 4, 1, 4. The third staff includes fingerings 4, 3, 4, 4, 1, 2, 4, 4. The fourth staff includes fingerings 3, 4, 1, 4, 1. The fifth staff includes fingerings 4, 1, 4, 1, 3, 2, 1. The score is written in treble clef with a common time signature (C). The music features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various fingerings and articulations indicated throughout.

ALLEGRETTO

M. CARCASSI

This musical score for 'Allegretto' by M. Carcassi consists of six staves of piano and technical exercises. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The exercises are characterized by rapid sixteenth-note passages, often with slurs and fingerings indicated. Dynamic markings such as *p* (piano), *f* (forte), *m* (mezzo-forte), *i* (pizzicato), and *a* (accendo) are used throughout. The score includes various technical challenges, including triplets, sixteenth-note runs, and slurs. The first staff begins with a melodic line marked *m*, followed by a series of sixteenth-note runs. The second staff continues with similar patterns, incorporating triplets. The third staff features a melodic line marked *m* and *i*, followed by a series of sixteenth-note runs. The fourth staff begins with a melodic line marked *m* and *i*, followed by a series of sixteenth-note runs. The fifth staff continues with similar patterns, incorporating triplets. The sixth staff concludes the piece with a final melodic line marked *m* and *i*.

ANDANTE RELIGIOSO

M. CARCASSI

The image displays a page of a musical score for the piece 'L'Espresso' by Claude Debussy. The score is written for piano (p) and violin (i). The piano part is in the lower staves, and the violin part is in the upper staves. The music is in 3/4 time and features a variety of dynamics and articulations. The piano part begins with a 'basso marcato' instruction. The violin part includes several measures with 'a' (accents) and 'i' (accents) markings. The score is divided into sections by a dashed line, with 'rall.' (rallentando) and 'a tempo' markings indicating changes in tempo. The piano part includes fingerings (1, 2, 3, 4) and the violin part includes bowings (2, 1, 3, 4). The score is written in a single system with multiple staves.

ANDANTE

F. CARULLI

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'ANDANTE'. The score consists of eight staves of music. The notation includes various musical symbols such as slurs, fingering numbers (1, 2, 3, 4), and dynamic markings. The first staff begins with a slur over four notes, with 'i' and 'm' markings above them. The second staff has a 'p' marking below the first two notes. The third staff has a slur over four notes, with 'i' and 'm' markings above them. The fourth staff has a 'p' marking below the first two notes. The fifth staff has a 'p' marking below the first two notes. The sixth staff has a 'p' marking below the first two notes. The seventh staff has a 'p' marking below the first two notes. The eighth staff ends with a 'Fine' marking. The score is a single melodic line, likely for a guitar or piano.

musical score for piano, page 43. The score consists of eight staves of music, primarily in treble clef. The notation includes various dynamics and articulations:

- Staff 1: *m i m i m* (melody), *p* (piano), *a* (accents), *1* (fingerings).
- Staff 2: *1* (fingerings), *4* (fingerings).
- Staff 3: *p i p i* (melody), *m p* (dynamics), *1* (fingerings).
- Staff 4: *1* (fingerings), *4* (fingerings).
- Staff 5: *1* (fingerings), *4* (fingerings).
- Staff 6: *1* (fingerings), *4* (fingerings).
- Staff 7: *1* (fingerings), *4* (fingerings).
- Staff 8: *1* (fingerings), *4* (fingerings).

The score concludes with the instruction *D.C. al Fine*.

ANDANTE

M. CARCASSI

The musical score is written for guitar in 2/4 time, featuring a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 2/4. The piece is titled "ANDANTE" and is by M. Carcassi. The notation is spread across eight staves, each containing a single melodic line. The music is characterized by a steady, flowing rhythm, with many measures containing eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1 through 4 below the notes. The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff starts with a 2/4 time signature. The music is written in a single system, with each staff representing a line of the piece. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings, along with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 2/4. The piece concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

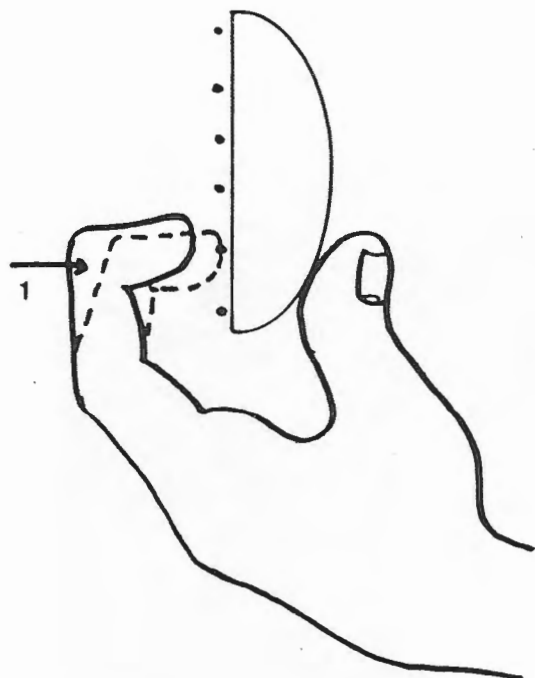
SEGUNDA FASE

- Nesta segunda fase, quero agregar novos elementos, sempre evitando objetivamente a técnica pura (escalas, arpejos, ligados, etc.) como fórmula única para a evolução instrumental.
- Todo elemento novo, deve visar, principalmente, o interesse do aluno em executá-lo. Sabemos através da experiência, que exercícios áridos (sob o ponto de vista do aluno), formarão bloqueios de execução.
- Quando a energia mental do aluno é totalmente voltada a algo que lhe desperte interesse melódico, a assimilação técnica de determinada peça é feita de uma forma tranquila e agradável.
- Os próximos exercícios melódicos trarão novos conhecimentos, como a ligadura, a pestana e o uso de novas notas na escala do violão.
- Através deste novo assunto, viso sempre a naturalidade e o progresso, sem esbarrar em problemas de ordem técnica, como o forçar estudos sobre a pestana e velocidades descabidas.

O LIGADO

O ligado instrumental, no violão, é realizado através de um processo, que ao ferirmos determinada nota, se obterá o som da outra, sem haver a necessidade de feri-la novamente.

Pode-se ligar, ascendente ou descendente, duas, três ou quatro notas.



LIGADO ASCENDENTE

OBSERVAÇÃO:

Existe todo um complexo de ligados mistos, que serão estudados, futuramente, com detalhes.

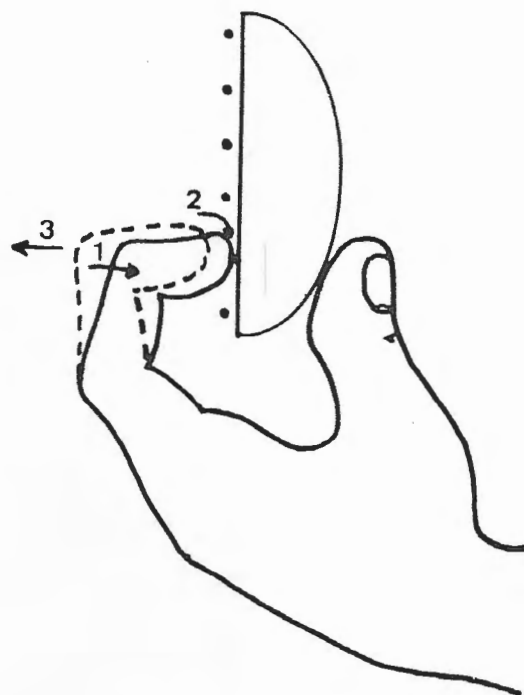
SEGUNDA FASE

- En esta segunda fase, quiero agregar nuevos elementos, siempre evitando, objetivamente, la técnica pura (escalas, arpeggios, ligados, etc.) como fórmula única para la evolución instrumental.
- Todo elemento nuevo debe objetivar, principalmente, el interés del alumno en ejecutarlo. Sabemos a través de la experiencia que ejercicios áridos (So punto de vista del alumno) formarán bloqueos de ejecución.
- Cuando la energía mental del alumno está totalmente inclinada para algo que le despierte interés melódico, la asimilación técnica de determinada pieza será realizada de una forma tranquila y agradable.
- Los próximos ejercicios melódicos traerán nuevos conocimientos, como la ligadura, la ceja y el uso de nuevas notas en la escala de la guitarra.
- Por medio de este nuevo asunto pretendo siempre la naturalidad y el progreso, sin chocar con problemas de orden técnico, como sea forzar estudios sobre la ceja y velocidades fuera de propósito.

EL LIGADO

El ligado instrumental, en la guitarra, se realiza a través de un proceso que, al herir determinada nota, se obtendrá el sonido de la otra, sin la necesidad de ferirla nuevamente.

Se puede ligar ascendente ou descendente, dos, tres o cuatro notas.



LIGADO DESCENDENTE

OBSERVACION:

Existe todo un complejo de ligados mistos, que serán estudiados, futuramente, con detalles.

A PESTANA

É o processo, pelo qual pode-se pressionar várias cordas, usando apenas um dedo.

Existem: a meia pestana e a pestana inteira.

A meia pestana é usada até a quinta corda.

A pestana inteira é quando se pressionam as seis cordas.

Geralmente, a pestana é feita pelo dedo um.

LA CEJILLA

Es el proceso por el cual se puede presionar varias cuerdas usando apenas un dedo.

Existen: la media cejilla y la cejilla.

La media cejilla es usada hasta la quinta cuerda.

La cejilla es cuando se presionan las seis cuerdas.

Generalmente, la ceja se hace con el dedo "uno".



MEIA PESTANA



PESTANA INTEIRA

PRIMEIRO EXERCÍCIO

PRIMER EJERCICIO

LOCALIZAÇÃO DAS NOTAS

LOCALIZACIÓN DE LAS NOTAS

EM OUTRAS POSIÇÕES

EN OTRAS POSICIONES

Three musical staves showing note positions and fingerings for the first exercise. The notes are placed on a five-line staff with a treble clef. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes.

Staff 1: Notes are placed on lines 2, 4, 1, 2, 4, 1, 2, 4, 1, 3, 1, 3. Fingerings are 2, 4, 1, 2, 4, 1, 2, 4, 1, 3, 1, 3.

Staff 2: Notes are placed on lines 1, 2, 4, 1, 3, 4, 3, 1, 4, 2, 1. Fingerings are 1, 2, 4, 1, 3, 4, 3, 1, 4, 2, 1.

Staff 3: Notes are placed on lines 3, 1, 3, 1, 4, 2, 1, 4, 2, 1, 4, 2. Fingerings are 3, 1, 3, 1, 4, 2, 1, 4, 2, 1, 4, 2.

A fretboard diagram showing string positions and note names for the first exercise. The fretboard is a grid with 13 frets (labeled 13 to 1 from left to right) and 6 strings (labeled 6 to 1 from top to bottom). Notes are indicated by circles containing their names.

Fret	String 6	String 5	String 4	String 3	String 2	String 1
13						
12						
11						
10						
9						
8						
7						
6						
5						
4						
3						
2						
1						

Note names indicated in circles:

- Fret 5, String 5: LA
- Fret 5, String 4: RE
- Fret 5, String 3: SOL
- Fret 5, String 2: DO
- Fret 5, String 1: MI
- Fret 5, String 6: LA
- Fret 4, String 3: SI
- Fret 3, String 5: SOL
- Fret 3, String 4: DO
- Fret 3, String 3: FA
- Fret 2, String 5: SI
- Fret 2, String 4: MI
- Fret 2, String 3: LA
- Fret 7, String 3: RÉ
- Fret 6, String 3: FÁ
- Fret 8, String 3: SOL
- Fret 8, String 2: SI

SEGUNDO EXERCÍCIO

SEGUNDO EJERCICIO

Three staves of musical notation for guitar, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are quarter notes, and the fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. Above each staff, a line indicates the fret position for each note, with circled numbers 1-6 indicating the fret.

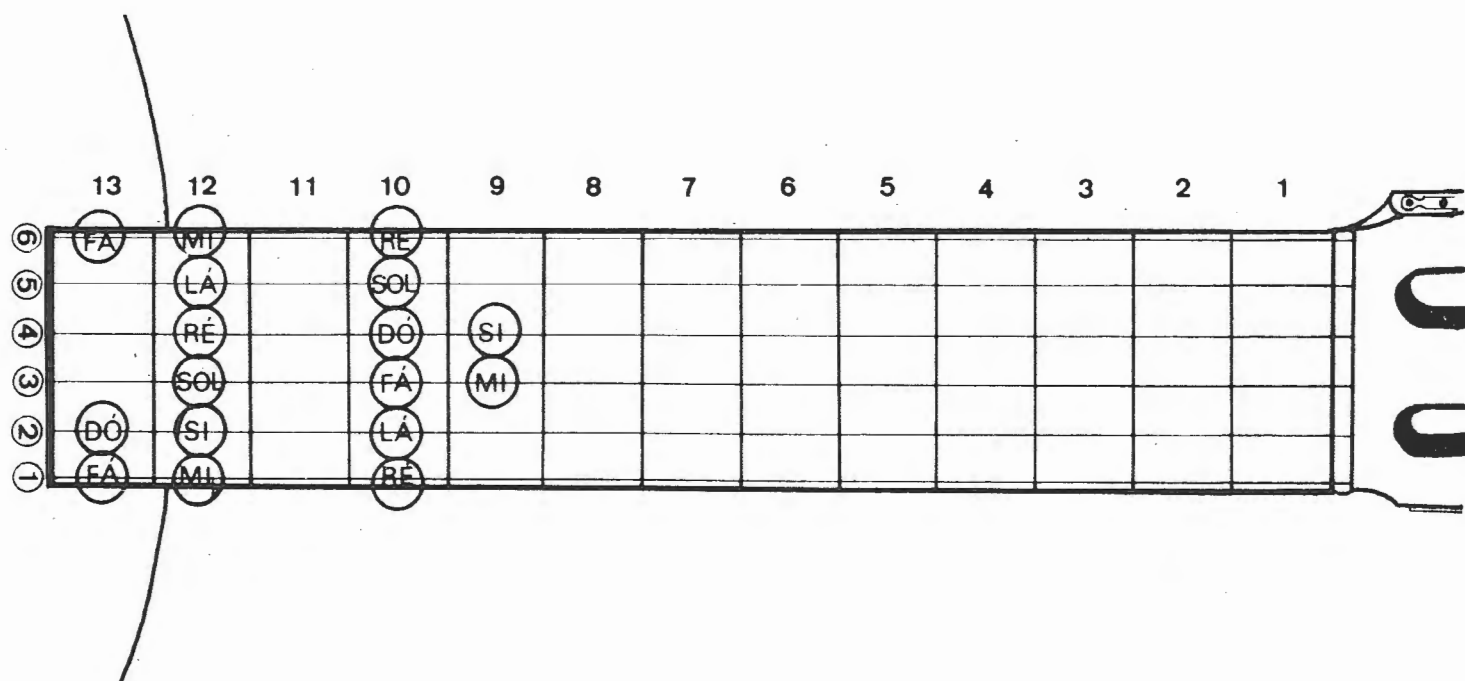
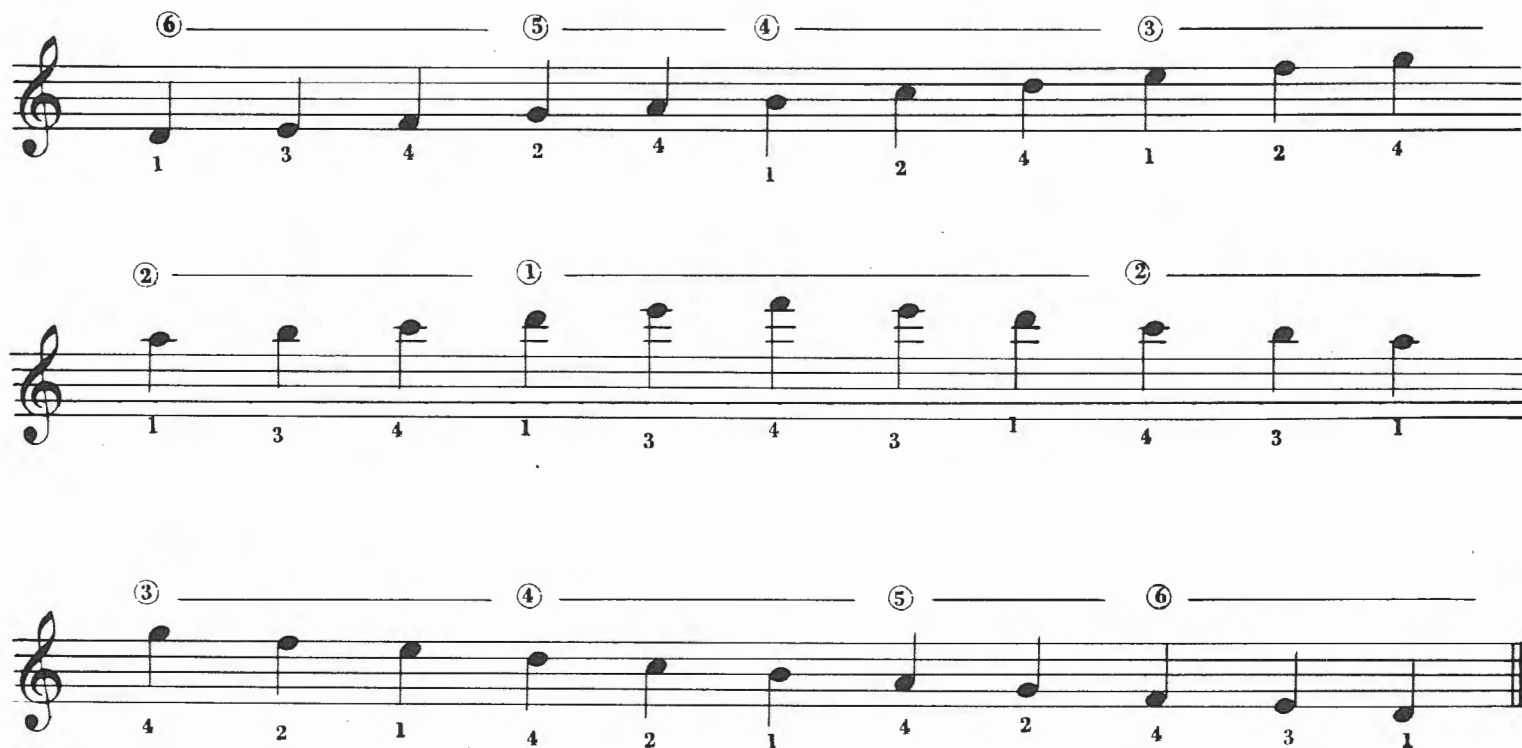
Staff 1: Notes are G4 (fret 1), A4 (fret 2), B4 (fret 4), C5 (fret 1), D5 (fret 2), E5 (fret 4), F#5 (fret 1), G5 (fret 3), A5 (fret 4), B5 (fret 1), C6 (fret 3), D6 (fret 4).

Staff 2: Notes are E5 (fret 2), F#5 (fret 4), G5 (fret 1), A5 (fret 2), B5 (fret 4), C6 (fret 2), D6 (fret 1), E6 (fret 4), F#6 (fret 2), G6 (fret 4), A6 (fret 3), B6 (fret 1).

Staff 3: Notes are G5 (fret 4), A5 (fret 3), B5 (fret 1), C6 (fret 4), D6 (fret 2), E6 (fret 1), F#6 (fret 4), G6 (fret 2), A6 (fret 1).

A fretboard diagram for guitar, showing frets 1 through 13. The strings are numbered 1 to 6 from bottom to top. The notes are labeled with their solfège names in circles: RE, SOL, DO, FA, SI, LA, MI.

Fret	String 6	String 5	String 4	String 3	String 2	String 1
13						
12						
11						
10	RE					
9			SI			
8	DO	FA				
7	SI	MI	LA			
6						
5						
4						
3						
2						
1						



QUANTO AOS SINAIS DE ALTERAÇÃO

Esta explicação já foi feita anteriormente, mas, tendo notas em toda extensão do braço do violão, é de interesse, para melhor memorização, retornarmos a expor o efeito do sustenido, bemol e bequadro.

O SUSTENIDO altera a nota, ascendentemente, de um semiton, ou seja, uma casa.

O BEMOL altera a nota, descendemente, de um semiton, ou seja, uma casa.

O BEQUADRO anula a alteração do SUSTENIDO ou BEMOL.

CUANTO A LOS SEÑALES DE ALTERACIÓN

Esta explicación ya se hizo anteriormente, pero, teniendo notas en toda la extensión del brazo de la guitarra, será de interés, para mejor memorización, retornar a exponer el efecto del sostenido, bemol y becuadro.

El SOSTENIDO altera la nota, escandientemente, de un semitono, o sea, una casa.

El BEMOL altera la nota, descendientemente, de un semitono, o sea, una casa.

El BECUADRO anula la alteración del SOSTENIDO o del BEMOL.

3.a PARTE

COLETÂNEA DE PEÇAS PROGRESSIVAS
COLECTANEA DE PIEZAS PROGRESSIVAS

ESPAGNOLETA

G. SANZ

The musical score for "Españoleta" by G. Sanz is presented in six staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a series of eighth and sixteenth notes, with fingerings 1, 4, 1, 1, 1, and 3 indicated. A circled '3' is placed above the final measure. The second staff continues the melody, featuring a circled '1' above a measure and a circled '3' below a measure. The third staff shows a circled '3' above a measure and a circled '2' below a measure. The fourth staff includes a circled '1' above a measure and a circled '3' below a measure. The fifth staff features a circled '1' above a measure and a circled '3' below a measure. The sixth staff concludes the piece with a double bar line and repeat dots. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures, and fingerings, all rendered in a clear, black-and-white format.

GREEN - SLEEVES

ANÔNIMO

6/8

1 2 3 2 1 2 3 2

1 2 2 2 1 2 3 1 2 3 1

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

4 4 3 4 1 2 2 2 1 2 2 1 2

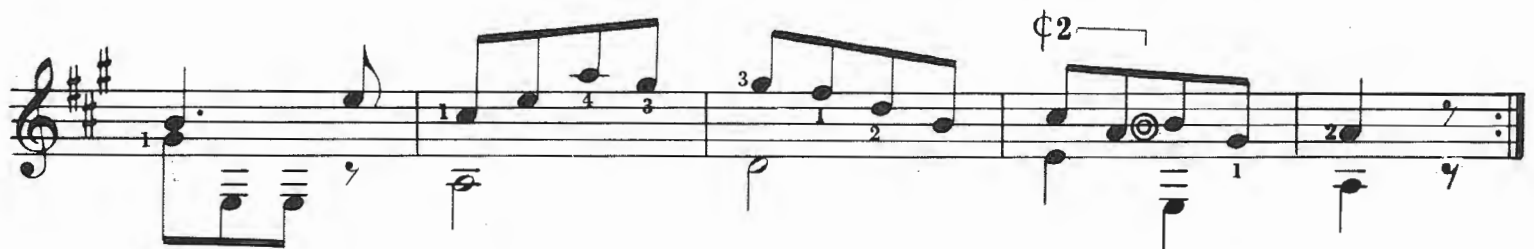
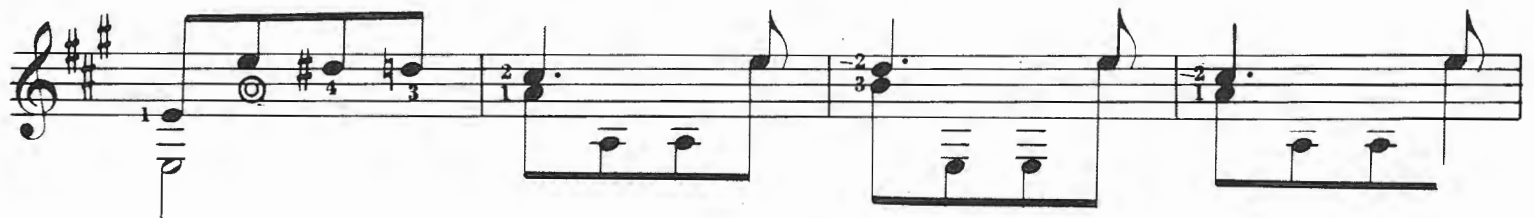
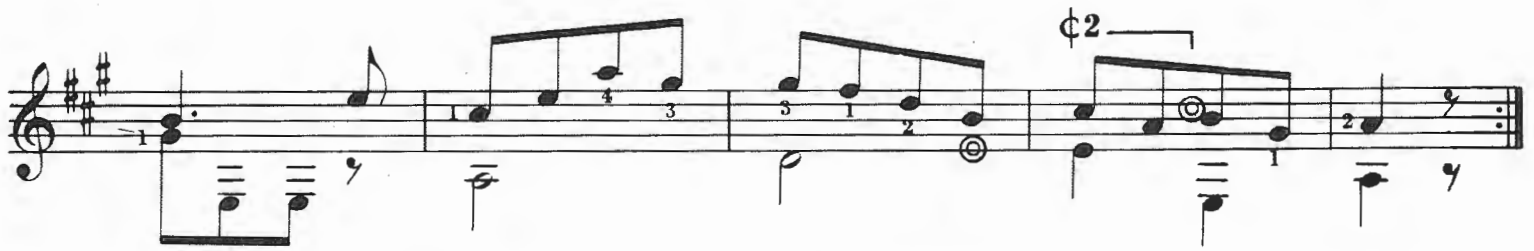
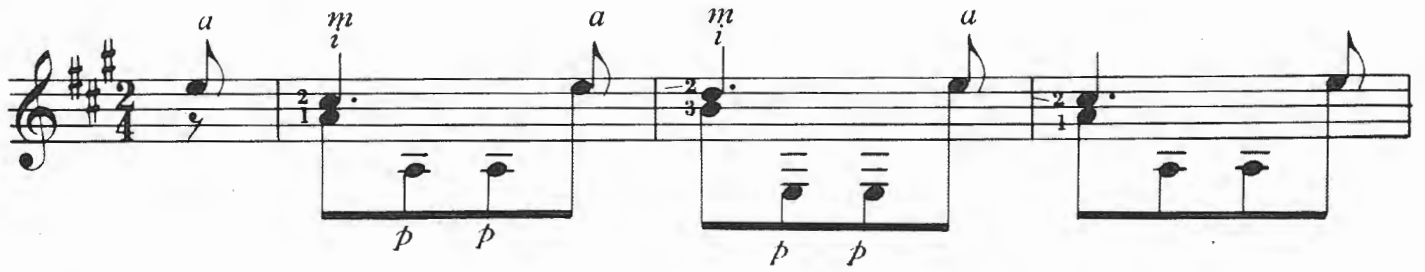
4 4 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

1 2 1 2 1 2 1 2 1 2 1 2

5

ALLEGRETTO

M. CARCASSI



PAPILLON

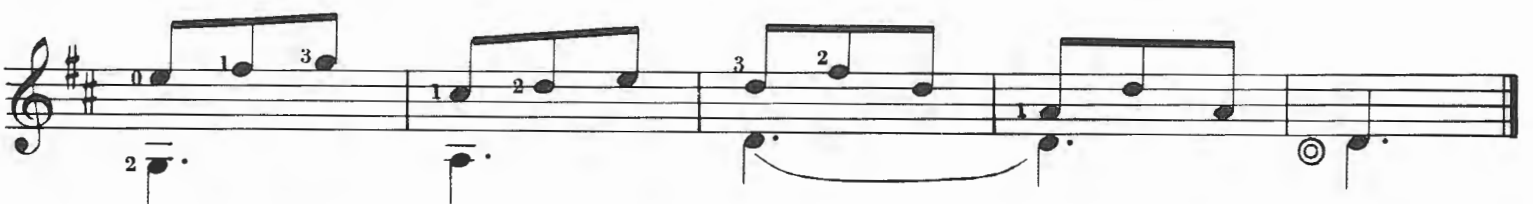
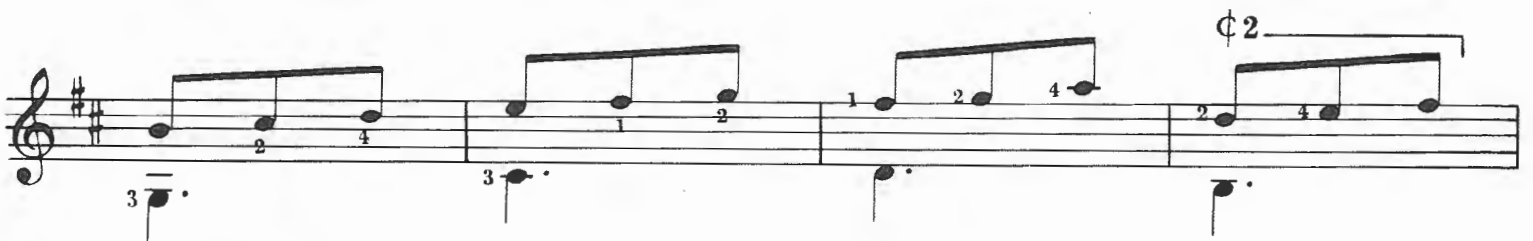
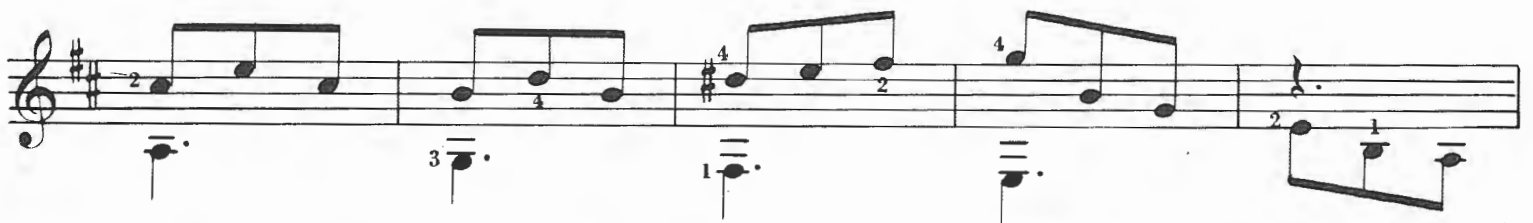
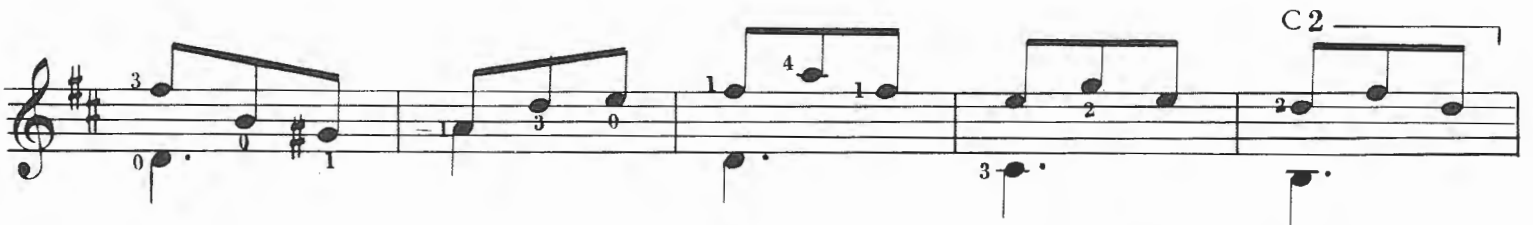
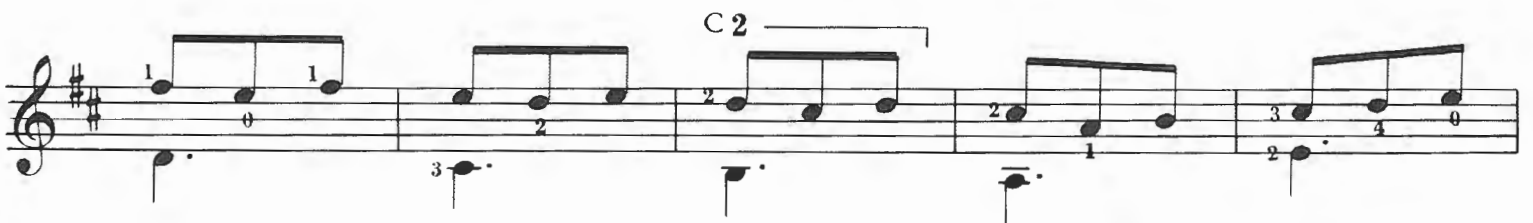
Andantino

M. CARCASSI

A page of musical notation for a guitar piece, featuring ten staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings, along with the lyrics "a m i m a i m i m i" written above the staves. The music is written in a single system, with each staff containing a line of music. The notation is complex, with many notes and rests, and the lyrics are written in a stylized font. The page is a black and white scan of a printed musical score.

ALLEGRO

HENRIQUE PINTO



ESTUDO EM DO

Andante

F. TÁRREGA

This page contains eight staves of musical notation for a piano exercise. The notation is written in treble and bass clefs. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'f' (forte). Fingerings are indicated by numbers 1 through 4. Articulation marks, such as slurs and accents, are used throughout. The exercise is divided into sections by repeat signs. The final staff ends with a double bar line and the marking 'D.C.' (Da Capo). The notation is clear and professional, typical of a published music book.

ESTUDO EM MI MENOR

Andante

F. TARREGA

This musical score is for a guitar study in the key of E minor (one sharp, F#) and 4/4 time, marked 'Andante'. It consists of eight staves of music. The notation includes various guitar-specific elements:
 - Fingering: Numbers 1-4 are placed above notes to indicate fingerings.
 - String numbers: Numbers 1-5 are placed below notes to indicate which string to play.
 - Slurs: Horizontal lines connect groups of notes, often with a '4' above them, indicating a four-finger sweep.
 - Accents: Small 'a' marks are placed above certain notes.
 - Dynamics: A 'p' (piano) is written below the first note of the first staff.
 - Bar lines: Standard musical bar lines divide the measures.
 - Repeat signs: Double bar lines with dots at the end of the eighth staff indicate the conclusion of the piece.

ANDANTINO

M. CARCASSI

p i m *u* *a* *p i m* *cresc.* *dim*

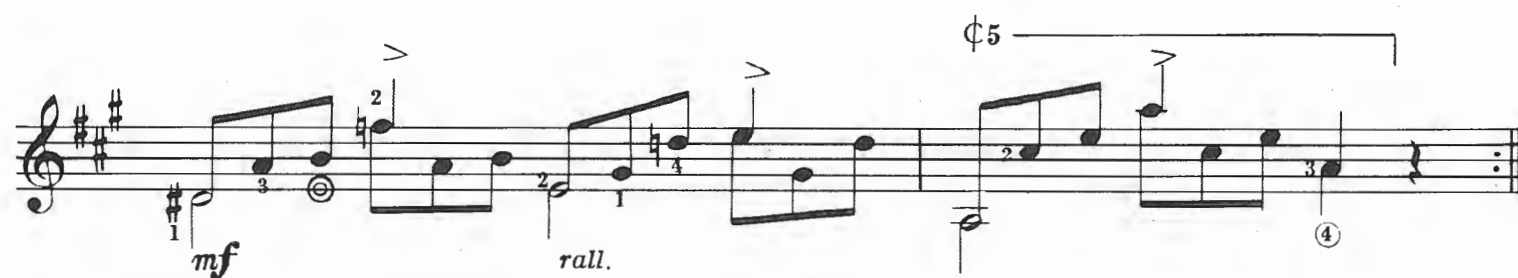
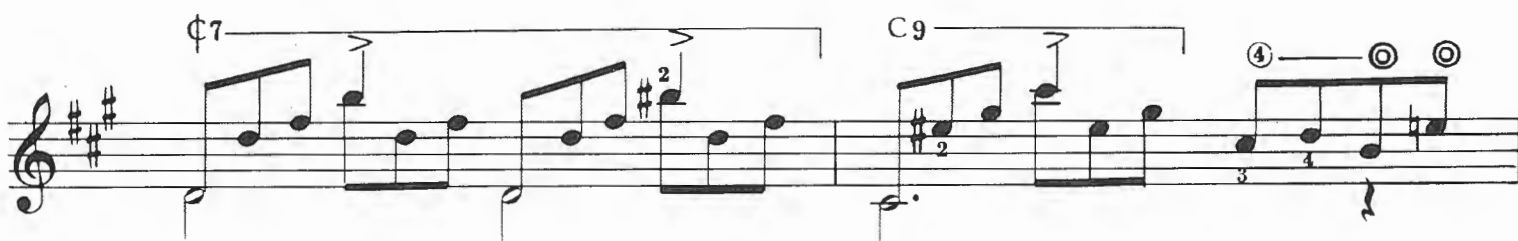
C5

C2

C2

C2

p *cresc.*



VALSA

D. AGUADO

This musical score is for a waltz titled "VALSA" by D. Aguado. It consists of ten staves of music, each representing a measure. The notation is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music features a variety of guitar-specific techniques and fingerings:

- Staff 1:** Starts with a melodic line (m, i, m) and a bass line (a, m, i, 4). Dynamics include *p* (piano) and *a* (accents).
- Staff 2:** Continues the melodic and bass patterns with fingerings like 1, 2, i, m and 0, 1, 2, 4.
- Staff 3:** Similar structure with fingerings 1, 2, i, m and 0, 1, 2, 4.
- Staff 4:** Includes a triplet of eighth notes (1, 2, i) and a bass line with fingerings 0, 1, 2, 4.
- Staff 5:** Features a triplet of eighth notes (1, 2, i) and a bass line with fingerings 4, 1, 2, 4.
- Staff 6:** Contains a triplet of eighth notes (1, 2, i) and a bass line with fingerings 4, 1, 3, 2, 0, 1.
- Staff 7:** Includes a triplet of eighth notes (1, 2, i) and a bass line with fingerings 4, 1, 3, 2, 0, 1.
- Staff 8:** Features a triplet of eighth notes (1, 2, i) and a bass line with fingerings 4, 1, 3, 2, 0, 1.
- Staff 9:** Includes a triplet of eighth notes (1, 2, i) and a bass line with fingerings 4, 1, 3, 2, 0, 1.
- Staff 10:** Ends with a triplet of eighth notes (1, 2, i) and a bass line with fingerings 4, 1, 3, 2, 0, 1.

The score is marked with various dynamics and articulations, including *p* (piano), *a* (accents), and *m* (marcato). It also includes fingerings (1, 2, i, m) and specific guitar techniques like triplets and slurs.

F. TÁRREGA

The musical score for 'The Rose Tree' is written for a single melodic line in treble clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The melody consists of two phrases. The first phrase has three measures, each starting with a quarter note on G#4, followed by a quarter rest, and then a half note on A4. The notes are marked with 'm' (marcato) and '4' (quadruple). The second phrase also has three measures, starting with a quarter note on G#4, followed by a quarter rest, and then a half note on A4. The notes are marked with 'a' (accent) and '4' (quadruple). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

The first system of the musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody begins with a quarter note G#4, followed by a half note F#4, and then a quarter note E4. The next measure contains a quarter note D4, a quarter note C#4, and a quarter note B3. The final measure of the system consists of a quarter note A3, a quarter note G#3, and a quarter note F#3. The system concludes with a double bar line.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked "Allegretto". The score consists of two measures. The first measure contains a melody starting on a quarter rest, followed by a quarter note G#4, an eighth note A#4, a quarter note B4, and a quarter note C#5. The second measure contains a melody starting on a quarter note B4, an eighth note A#4, a quarter note G#4, and a quarter note F#4. The lyrics "The Rose Tree" are written below the staff, aligned with the notes. The word "The" is under the first measure, and "Rose Tree" is under the second measure. The lyrics are written in a stylized, handwritten font.

The first system of the musical score is written on a single five-line staff. It begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody starts on a whole note G#4, marked with a circled '3' and an accent 'a'. This is followed by a half note F#4, also marked with a circled '3' and an accent 'a'. The next half note is E#4, marked with an accent 'a'. The melody then rises to a half note G#4, marked with an accent 'a' and a circled '2'. This is followed by a half note F#4, marked with an accent 'a' and a circled '2'. The melody then rises to a half note G#4, marked with an accent 'a' and a circled '2'. The system concludes with a half note G#4, marked with an accent 'a' and a circled '2'. The word 'Fine' is written at the end of the system.

The musical score for 'The Rose Tree' is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. A slur connects the next two notes, G4 and F#4, with a '2' above the slur. This is followed by a quarter note E4, then a quarter note D4. A slur connects the next two notes, C4 and B3, with a '1' above the slur. The melody continues with a quarter note A3, then a quarter note G3. A slur connects the next two notes, F#3 and E3, with a '2' above the slur. This is followed by a quarter note D3, then a quarter note C3. A slur connects the next two notes, B2 and A2, with a '2' above the slur. The melody ends with a quarter note G2. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The melody is written on a single staff with a treble clef. The notes are G4, A4, B4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The melody is written on a single staff with a treble clef. The notes are G4, A4, B4, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The melody consists of eighth and quarter notes, with some slurs and ties. The bass line consists of quarter and eighth notes, with some slurs and ties. The score is divided into three measures. The first measure has a treble clef and a key signature of one sharp. The second measure has a treble clef and a key signature of one sharp. The third measure has a treble clef and a key signature of one sharp. The score is written in a simple, clear style, suitable for a children's songbook.

[illegible]

BOURRÉE

J. S. BACH

2 C2

2 C2

C2

C7

C3 C2

C2

OBRAS DO MESMO AUTOR

- RB 0630 - Ciranda das 6 Cordas (Iniciação infantil ao violão)
RB 0150 - Iniciação ao Violão (Princípios básicos e elementares)
RB 0962 - Iniciação ao Violão (Volume II)
RB 0381 - Curso Progressivo de Violão (nível médio) para 2º, 3º e 4º ano
RB 0600 - Técnica da Mão Direita – arpejos
RB 0563 - 7 Canções Brasileiras (Arranjo) Henrique Pinto
RB 0564 - 5 Canções Norte Americanas (Arranjo) Henrique Pinto
RB 0971 - Violão - Um Olhar Pedagógico

MÚSICAS E ESTUDOS PARA VIOLÃO

Autores vários

- RB 0214 - Duas Peças da Renascença
1 - Green Sleeves (CUTTING, F)
2 - Tarleton's Resurrection (DOWLAND, J)

BACH, J. S.

- RB 0396 - Ária na Quarta Corda

CAMARGO GUARNIERI

- RB 0204 - Ponteio
RB 0205 - Valsa - Choro

CARCASSI, M.

- RB 0588 - 25 Estudos Melódicos e Progressivos – op.60

GIULIANI, M.

- MCM 0330 - 6 Canções Campestres (peças fáceis)
RB 0633 - Le Papillon - op.50 (32 peças fáceis)

GUIMARÃES, J. Teixeira (JOÃO PERNAMBUCO)

- RB 0287 - Cecy - Valsa
RB 0282 - Lágrima - Tango
RB 0281 - Sentindo - Tango
RB 0286 - Seu Coutinho Pegue o Boi
RB 0200 - Sons de Carrilhões

JACOMINO, Américo (CANHOTO)

- RB 0961 - Abismo de Rosas

NAZARETH, Ernesto

- RB 0930 - Odeon - Tango Brasileiro

SANTÓRSOLA, G.

- RB 0413 - Prelúdio nº 2

SCARLATTI, D.

- RB 0215 - Três Sonatas (L. 83 - L.97 - L.483)

SOR, F

- RB 0216 - 25 Estudos - op. 60

TARREGA, F.

- RB 0136 - Capricho Árabe - serenata
RB 0137 - Recuerdos de la Alhambra
RB 0138 - Rosita - Polca

WEISS, S.L.

- RB 0139 - 4 Peças para Alaúde (Prelúdio, Minueto, Bourrée e Courante)

MÚSICAS PARA DOIS VIOLÕES

Carulli, F

- RB 0663 - 12 Romances - op. 333
MCM 0353 - Duos op. 34 nºs 1 e 2
MCM 0354 - Duos op. 34 nºs 3 e 4
MCM 0355 - Duos op. 34 nºs 5 e 6

ISBN 978-85-99477-44-1



Rettec, artes gráficas

Fone: (011) 2063-7000 - Fax (11) 2061-8709
E-mail: rettec@rettec.com.br